100 ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ БАЛЕТА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Известно, что балет родился в Италии в XVI веке. Вначале это были танцевальные сценки и эпизоды в музыкальных и оперных представлениях. Во Франции, привезенный из Италии, новый жанр становится частью придворной театральной культуры и превращается в пышные торжественные зрелища, основу которых составляют народные и придворные танцы, входившие в старинную сюиту. Второе свое рождение балет пережил во второй половине XVIII века благодаря реформам французского балетмейстера Жана Новера, который создал новый вид балетных спектаклей.

Новая книга серии рассказывает о ста наиболее знаменитых и прославленных мастерах мирового балета.

- Далия Мееровна Трускиновская
  -
  - Введение
  - Балет в восемнадцатом веке
    -
    - Джон Уивер
    - Луи Дюпре
    - Жан Жорж Новер
    - Франц Антон Кристоф Хильфердинг
    - Гаэтано Вестрис
    - Огюст Вестрис
    - Мари Камарго
    - Мари Салле
    - Жан Доберваль
    - Тимофей Бубликов
    - Татьяна Шлыкова-Гранатова
  - Романтический балет
    -
    - Сальваторе Вигано
    - Иван Вальберх
    - Шарль Дидло
    - Адам Глушковский
    - Луи Дюпор
    - Евгения Колосова
    - Мария Данилова
    - Авдотья Истомина
    - Филипп Тальони
    - Жюль Перро

- Мария Тальони
- Август Бурнонвиль
- Фелицата Гюллен-Сор
- Карлотта Гризи
- Фанни Эльслер
- Артюр Сен-Леон
- Люсиль Гран
- Елена Андреянова
- Екатерина Санковская
- Теодор Герино
- Карло Блазис

○ Золотой век балета

-
- Мариус Петипа
- Христиан Иогансон
- Екатерина Вазем
- Лев Иванов
- Павел Гердт
- Вирджиния Цукки
- Пьерина Леньяни
- Михаил Фокин
- Александр Горский
- Энрико Чекетти
- Николай Легат
- Матильда Кшесинская
- Агриппина Ваганова
- Вера Каралли
- Тамара Карсавина
- Вера Трефилова
- Ольга Преображенская
- Ольга Спесивцева
- Вацлав Нижинский
- Бронислава Нижинская
- Анна Павлова

○ Балет в двадцатом веке

-
- Ида Рубинштейн
- Михаил Мордкин
- Айседора Дункан
- Рудольф Лабан
- Хосе Лимон
- Федор Лопухов
- Алисия Алонсо
- Альберто Алонсо

- Джордж Баланчин
- Агнес де Милль
- Нинетт де Валуа
- Фредерик Аштон
- Антон Долин
- Марго Фонтейн
- Леонид Мясин
- Серж Лифарь
- Морис Бежар
- Ролан Пети
- Касьян Голейзовский
- Марина Семенова
- Галина Уланова
- Леонид Якобсон
- Василий Вайнонен
- Асаф Мессерер
- Вахтанг Чабукиани
- Петр Гусев
- Константин Сергеев
- Михаил Габович
- Наталья Дудинская
- Алексей Ермолаев
- Ольга Лепешинская
- Жером Роббинс
- Роберт Джоффри
- Жан Бабиле
- Пьер Лакотт
- Владимир Васильев
- Екатерина Максимова
- Пина Бауш
- Юрий Григорович
- Игорь Бельский
- Майя Плисецкая
- Михаил Барышников
- Александр Годунов
- Наталья Макарова
- Элизабет Платель
- Рудольф Нуриев
- Марис Лиепа

Далия Мееровна Трускиновская
100 великих мастеров балета

© Трускиновская Д.М., 2010
© ООО «Издательский дом «Вече», 2010

Введение

Танец был всегда, и музыка была всегда, и даже сюжет в танце присутствовал нередко, а вот балет появился всего лишь около четырехсот лет назад

Он родился в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянские князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. Сельские пляски не подходили придворным дамам и кавалерам. Их пышные одеяния, как и залы, где они танцевали, не допускали неорганизованного движения. Специальные учителя – танцмейстеры – заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и руководили группами танцоров. Постепенно танец становился все более театральным. Сам термин «балет» возник в Италии и означал танцевальный эпизод, передающий определенное настроение.

Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 году он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон Неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Тогда же возникла необходимость в нотации – системе записи танца. Автор первой из известных систем, Туан Арбо, начал передавать танцевальные па музыкальными знаками.

По приглашению французской королевы Екатерины Медичи итальянец Бальдасарино ди Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайё) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название «Цирцея, или Комедийный балет королевы», было поставлено в 1581 году и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В нем, как это было тогда принято, соединились музыка, речь и танец. Сюжет был позаимствован в античной мифологии и стал обрамлением для стихотворных монологов и танцев. А партии нимф и наяд исполняли молоденькие фрейлины. Так что 15 октября 1581 года можно считать днем рождения балета.

На протяжении всего семнадцатого века жанр придворного балета развивался главным образом во Франции. Вначале это были балеты-маскарады, а затем помпезные мелодраматические балеты на рыцарские и фантастические сюжеты, где танцевальные эпизоды сменялись вокальными ариями и декламацией стихов.

Король Франции Людовик XIII, с детства увлекавшийся

музыкой и танцами и получивший прекрасное музыкальное образование, был автором балета, название которого благодаря роману «Три мушкетера» до сих пор у нас на слуху: это «Мерлезонский балет», впервые исполненный 15 марта 1635 года в замке Шантийи. За сюжетную основу были взяты приключения во время охоты на дроздов – одного из любимых развлечений короля. Его величество не только сочинил либретто, музыку, хореографию, набросал эскизы декораций и костюмов, но и исполнил две роли: торговки приманками и крестьянина.

Танец стал превращаться в балет, когда его начали исполнять по определенным правилам. Впервые их сформулировал французский балетмейстер Пьер Бошан (1637–1705), живший и творивший во времена короля Людовика XIV. Тогда спектакли придворного балета достигли особого великолепия.

Людовик в молодости сам любил участвовать в спектаклях, и свое знаменитое прозвище «король-солнце» получил после исполнения роли Солнца в «Балете ночи». В 1661 году он создал Королевскую академию музыки и танца, в которую вошли 13 ведущих танцмейстеров. Их обязанностью стало сохранение танцевальных традиций. Директором академии был назначен Бошан.

Он записал каноны благородной манеры танца, в основу которой положил принцип выворотности ног (en dehors). Такое положение давало человеческому телу возможность свободно двигаться в разные стороны. Все движения танцовщика он разделил на группы: приседания (плие), прыжки (заноски, антраша, кабриоли, жете, способность зависать в прыжке – элевация), вращения (пируэты, фуэте), положения корпуса (аттитюды, арабески). Выполнение этих движений осуществлялось на основе пяти позиций ног и трех позиций рук (port de bras). Все па классического танца стали производными от этих позиций ног и рук.

Эта классификация Бошана жива по сей день. Более того – в результате французская терминология стала общей для артистов всего мира, как латынь – для медиков.

Бошан разделил танцы на три основных вида: серьезный, полухарактерный и комический. Серьезный танец (прообраз современного классического) требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества – даже на грани жеманства. Это был «благородный» танец, он приличествовал персонажам трагедий – царям, богам, мифологическим героям. Полухарактерный – объединял танцы пасторальные, пейзанские и фантастические, в которых на сцену являлись силы природы или персонифицированные человеческие страсти. Пляски фурий,

нимф и сатиров также подчинялись его законам.

Наконец, комический танец отличался виртуозностью, допускал утрированные движения и импровизацию. Он был нужен для гротесковых и экзотических танцев, встречавшихся в комедиях театра классицизма.

Так началось формирование балета, развившегося к восемнадцатому веку из интермедий и дивертисментов в самостоятельное искусство.

Вскоре была открыта Парижская опера, балетмейстером которой был назначен тот же Бошан. Под его началом была сформирована балетная труппа из одних мужчин-танцовщиков. Женщины на сцене Парижской оперы появились лишь в 1681 году. Первой профессиональной танцовщицей стала мадемуазель Лафонтен, выступив в опере-балете Люлли «Триумф любви». Вскоре ее прозвали «королевой танца».

В театре ставились оперы-балеты композитора Люлли и комедии-балеты драматурга Мольера. В них поначалу участвовали придворные, а спектакли почти не отличались от дворцовых представлений. Танцевали уже упоминавшиеся медленные менуэты, гавоты и паваны. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные движения. Поэтому мужские танцы отличались тогда большей грациозностью и изяществом.

Танцовщицы, исполнявшие серьезные танцы, носили платье с широкой юбкой, из-под которой чуть виднелись носки туфель. Юбка держалась на камышовых обручах, эта конструкция называлась «корзиной», по-французски – «панье». Танцовщики в серьезных балетах надевали парчовые кирасы и короткие юбки на камышовых каркасах, которые назывались «бочонки». Обувь и у мужчин, и у женщин была на высоком каблуке. Кроме того, они надевали круглые маски, закрывающие все лицо, – золотые, серебряные, иных цветов, в зависимости от характера персонажа.

В полухарактерных балетах костюмы были облегченные, зато добавлялись атрибуты, характеризующие танец, – серпы для крестьян, корзиночки и лопатки для огородников, тирсы и леопардовые шкуры для вакханок. В комедии Мольера «Мнимый больной», например, на сцене плясали аптекари и доктора с помощниками, в руках у которых были огромные клистиры. Костюм для комических танцев не был так строго регламентирован – постановщик доверял фантазии художника.

Тогда же зародилась целая система условных обозначений, которая достигла апогея в начале двадцатого века. Если артист, к примеру, проводил по своему лбу ребром ладони, подразумевая, что у него на голове корона, это означало «король»; сложил

крестообразно руки на груди, значит, «умер»; указал на безымянный палец руки, где обычно носят кольцо, – «хочу жениться» или «женат»; стал делать руками волнообразные движения, значит, «приплыл на корабле».

Сформировавшись во Франции, новый балетный жанр распространился по всей Европе и вернулся в Италию. Во всех крупных городах появились в семнадцатом веке свои театры, балетмейстеры и исполнители. К восемнадцатому веку сложился свойственный итальянским танцовщикам стиль исполнения, отличавшийся от изысканной манеры, принятой во французской Королевской академии музыки и танца, технической виртуозностью и при этом большей непосредственностью.

Борьба французской и итальянской школ в классическом балете продолжалась чуть ли не до начала двадцатого века. В семнадцатом веке появился свой балет в Нидерландах – и там раньше, чем во Франции, на сцену вышли профессиональные танцовщицы. В конце семнадцатого и начале восемнадцатого века расцвел английский балетный театр. В 1722 году был создан первый придворный театр в Дании, где профессиональные танцовщики участвовали в комедиях-балетах Мольера.

В Россию балет попал во второй половине семнадцатого века. Царь Алексей Михайлович, приглашая в Москву украинских ученых монахов, еще не знал, что у них в багаже – заимствованная у поляков традиция ставить с учениками монастырских школ и духовных училищ спектакли на душеполезные темы. В эти школьные драмы, написанные тяжеловесными стихами, в которых герои произносили бесконечные монологи, часто вставлялись интермедии шутливого характера. В киевской школьной пьесе «Действо об Алексее, Божием человеке», поставленной в 1673 году, имелась интермедия с танцами – плясали гости на свадьбе главного героя.

Кроме того, русские дипломаты и купцы, бывая за границей, посещали театры и охотно ходили на балетные спектакли – там не приходилось с трудом разбирать иноземную речь. Да и балет того времени – детище не только хореографа, но и театральных механиков. Фантастические персонажи выезжали на диковинных колесницах, с непостижимой скоростью менялись декорации, одни герои проваливались сквозь землю, другие слетали с небес. Как тут не прийти в восторг! Как раз колесницы и стали едва ли не главными участницами первого русского «Балета об Орфее и Эвридике».

Сюжет о певце, который отправляется в подземное царство на поиски умершей жены, был у композиторов семнадцатого века в числе любимых. Возможно, в Москве поставили балет немецкого

композитора Генриха Шютца. Сведений о нем сохранилось немного – особенно современникам почему-то запомнилось па-де-труа Орфея с двумя пирамидами. Балетмейстер, видимо, буквально понял слова греческого мифа о том, что пение Орфея заставляло двигаться деревья и скалы. Колесницы, декорированные в виде фонтанов, замков и пирамид, в балетных спектаклях французских и итальянских трупп были обычным явлением Возможно, пирамиды первого русского балета передвигались на колесах. А может, это были танцовщики в костюмах, имеющих вид пирамиды. Правды уже не узнать.

Кто был постановщиком – история умалчивает. Она сохранила лишь имя театрального механика Николая Лима, который согласился принять участие в спектакле – сам он был «кадровым военным», офицером инженерных войск. Возможно, он и стал первым российским балетмейстером – во всяком случае, именно он исполнил партию Орфея в па-де-труа с пирамидами. Лим, по-видимому, был шотландцем, эмигрировавшим во Францию и получившим там военное образование, а для офицера тогда изучение придворных танцев было обязательным. Танцовщики же были, судя по всему, из той молодежи, которую набрал в придворную труппу пастор Иоганн Грегори среди жителей Немецкой слободы.

Первый балетный спектакль в России состоялся в 1673 году, в Преображенском. Затем было еще несколько – сведений о них практически не сохранилось. А после смерти царя Алексея Михайловича театральные представления прекратились надолго – пока любимая сестра царя Петра Алексеевича Наталья не увлеклась драматургией, а сам Петр не решил построить театр в Москве – там, где сейчас Исторический музей. В 1702 году царь взял на службу в Московский театр голландца Якоба Коккия с двумя его сыновьями. Но дело не заладилось – обучать танцевальному искусству голландцы не умели и только жаловались, что нет подходящих исполнителей.

Балет в восемнадцатом веке

В восемнадцатом веке еще не было самостоятельных балетных спектаклей – балет в театре существовал постольку, поскольку был необходим при постановке очень модных и всеми любимых опер. Это могли быть вставные танцевальные эпизоды, продолжающие действие оперного спектакля. Но чаще танец вводился в оперу в виде дивертисмента – цепочки танцевальных номеров, связанных между собой формально: например, на балу или на свадьбе главных героев плясали представители разных народов. Часто ставились балетные интермедии – танцевальные сценки с самостоятельным сюжетом, отношения к основному сюжету почти не имеющие. Иногда балет или пантомима коротко повторяли содержание только что показанной оперы. Но бывало, что небольшие балеты, которыми обычно завершался вечер в театре, ставились как отдельное произведение

Только в шестидесятые годы восемнадцатого века балет вырос в самостоятельный жанр и стал многоактным спектаклем.

Танцовщики и танцовщицы того времени показались бы нам по меньшей мере странными. Если сегодня от балетного премьера или балерины требуется высокий шаг, безупречная выворотность, высокий прыжок, идеальная растяжка, ловкость при исполнении пируэтов, туров и жете, то от солистов Парижской оперы во времена Луи XV ждали прежде всего грации, умения принимать изящные позы и выразительно жестикулировать, делать красивые поклоны и реверансы. У них была своя прыжковая техника, основанная на невысоких прыжках с заносками – антраша руаяль, антраша труа, антраша катр. Интересно, что любой придворный мог потягаться с профессиональными танцовщиками – детей из знатных семей с детства учили сложной технике бальных танцев, а между бальным и театральным танцем тогда не было особой разницы.

Быстрый, сложный и динамичный танец был невозможен и по причине костюмов. Они были объемные, на наш взгляд – громоздкие и неуклюжие, а парики, головные уборы с перьями и маски еще усугубляли беду.

В конце концов, образованная публика решительно выступила против чинных и однообразных балетов. Тогда ученые-просветители выдвинули лозунг: театр должен быть школой нравов. Это относилось и к балету. Чтобы приобщить балет к высоким жанрам искусства того времени, нужно было превратить его из забавы аристократов в синтез всех искусств, имеющих к

нему отношение, и главной целью поставить общественное признание. Как писал знаменитый энциклопедист Дени Дидро, «нужно выделить его из других подражательных искусств, тесно связать пантомиму с драматическим действием, придать танцу форму настоящей поэмы».

Полигоном для задуманных реформ стали небольшие театры, где начинали карьеру многие молодые танцовщики и балетмейстеры, ставшие впоследствии признанными мастерами. Это были Джон Уивер в Лондоне, Франс Гильфердинг в Вене и Жан Жорж Новер в Париже.

Уивер, которого позднее назвали «отцом английского балета», выступал за балетные спектакли, основанные на действенной пантомиме, за обращение к сюжетам, требующим больших страстей и событий, за разрыв сценического танца с бальным. Он сам и сделал первые шаги в этом направлении – поставил в 1717 году сюжетный балет «Любовь Марса и Венеры», в котором танец был тесно связан с пантомимой. Он же, полагая, что танцы должны быть построены на знании человеческого организма, опубликовал в 1721 году свой труд «Анатомическое искусство» – это была первая попытка научного подхода к хореографии.

Молодые балетмейстеры мечтали о реформе балетного костюма – его помпезность и пышность шли во вред танцу. Они призывали снять размалеванные маски, мешающие видеть выражение лица танцовщика, выбросить на свалку объемные парики, перестать изображать пасторальных пастухов в шлемах с султанами. Любопытно, что маски продержались на балетной сцене довольно долго. Впервые снял их с танцовщиков Гильфердинг. Это произошло в 1752 году.

Наконец знаменитая Мари Камарго первая укоротила юбку и отказалась от высоких каблуков. А в 1790-х годах появились и бескаблучные туфельки. Стала совершенствоваться пальцевая техника, а вскоре изобрели пуанты (от франц. pointe – острие) – специальную балетную обувь с жестким носком, с помощью которых танец приобрел характер полетности. Но об экспериментах с пуантами известно очень мало. К концу восемнадцатого века балетный костюм под влиянием моды, навеянной подражанием античности, стал значительно более лёгким и свободным, что в немалой степени способствует бурному развитию техники танца.

Новер, балетмейстер парижской Комической оперы, прославился книгой «Письма о танце и балете», которая принесла ему европейскую известность. Основой его спектаклей стали танцевальные пантомимы, богатые напряженными ситуациями и

бурными страстями. Он изгонял с балетной сцены то, что называл «плоскими карикатурами» и «неуклюжими фарсами».

Главные принципы того балета, который для нас привычен и понятен, были заложены Новером.

Немалую роль в торжестве его идей сыграла победа в искусстве сентиментализма. В литературе и драматургии главным героем стал человек, а не античный бог или герой. Балетный театр стал общедоступным зрелищем горожан и появился свой тип спектакля, в котором на первом плане оказалась пантомима. Она, отодвинув в тень танцевальность, превратила балет в хореодраму, в связи с чем возрос интерес к литературной основе действия. Тогда же появились первые балетные либретто.

Первыми профессиональными русскими артистами балета мы обязаны… императрице Анне Иоанновне. Опытный учитель танцев Жан Батист Ландэ, выступавший в молодости на сценах Парижа и Дрездена, стал преподавать танцы в Шляхетном корпусе, и так удачно, что его воспитанники-кадеты блистали в придворных спектаклях. В сентябре 1737 года Ланде подал на имя императрицы челобитную. Он просил дать ему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек, обещая сделать из них профессионалов «широкого профиля» – не только танцовщиков, но и драматических артистов. В 1738 году была открыта первая в России балетная школа. Императрица расщедрилась – Ландэ получил двенадцать мальчиков и двенадцать девочек, детей дворцовой челяди.

Вот имена лучших учеников первого набора петербуржской балетной школы: Аксинья Баскакова, Авдотья Тимофеева, Елизавета Зорина, Афанасий Топорков, Андрей Нестеров. Ландэ ставил с ними так называемые «серьезные балеты» на пасторальные и мифологические сюжеты. Вот пример. В 1742 году к коронации императрицы Елизаветы Петровны был поставлен торжественный придворный спектакль «Россия, по печали паки обрадованная». Музыку сочинил придворный скрипач Доменико Далольо. Пролог спектакля завершался балетом «Радость народов по поводу появления Астреи на Русском горизонте и восстановления золотого времени». К этому же событию был поставлен балет «Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса».

Сведений о первых русских профессиональных танцовщиках сохранилось немного. Известно, что Топорков уже в шестнадцать лет исполнял ведущие роли в придворном балете, а затем был назначен придворным танцмейстером. Искусство Аксинии Баскаковой тоже высоко ценилось современниками, но в 1753

году она покинула сцену по болезни и вскоре умерла.

Конкурентами русским танцовщикам были итальянцы – мастера прыжков и пируэтов. Когда императрица Анна Иоанновна в тридцатых годах восемнадцатого века выписала в Санкт-Петербург итальянскую оперную труппу, вместе с певцами прибыли артисты балета – хореограф и комический танцовщик Антонио Ринальди по прозвищу Фузано (что значит – вертун) и его труппа. В отличие от Ландэ, Фузано ставил главным образом комические балеты – непритязательные по содержанию, с персонажами итальянской комедии дель арте, с «крестьянскими» плясками. Именно Фузано принес на балетную сцену страстное увлечение прыжками.

Его жена Тонина Константини была замечательной танцовщицей, но выпускницы Ланде, в особенности Аксинья Сергеева, ни в чем ей не уступали.

Впоследствии в Россию приехали и другие итальянские танцовщики. В 1756 году прибыл Джованни Батиста Локателли со своей оперно-балетной труппой. Он выступал и при дворе и в Летнем саду. Публика была в восторге от мастерства танцовщиц Анны Белюцци, Либеры и Андреаны Сакко. У каждой из них появились свои поклонники среди придворных и знатных жителей столицы. Эти первые российские балетоманы приносили в театр дощечки, перевязанные лентой с именем избранницы, и треск этих дощечек заменял рукоплескания.

В 1741 году дочь Петра I Елизавета издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы. Таким образом, русский балетный театр перешел от эпизодических спектаклей гастролеров к регулярным выступлениям собственной труппы, с собственным репертуаром, совместно с наиболее талантливыми гастролерами.

Через тридцать пять лет после основания петербургской балетной школы, в 1773 году, появилась и московская. Ее история довольно необычна.

Еще в 1764 году в Москве был открыт Воспитательный дом. Туда принимали сирот, подкидышей и беспризорных детишек, не достигших четырехлетнего возраста. Предполагалось, что к восемнадцати эти дети будут обучены ремеслу и, получив небольшое «приданое», начнут взрослую жизнь. Вскоре императрица Екатерина и главный покровитель Воспитательного дома Иван Иванович Бецкой решили, что там вполне можно воспитывать будущих артистов. В 1773 году была построена сцена для танцевальных упражнений, на которой занимались 54 воспитанника, как мальчики, так и девочки. Их учили танцам четырежды в неделю по четыре часа – то есть достаточно

серьезно, преподавали им музыку и пение. Из детей готовили балетных солистов и фигурантов – так назывались танцовщики кордебалета, делавшие «фигуры», то есть составлявшие на сцене красивые группы. Позднее прибавились уроки актерского мастерства. То есть Воспитательный дом понемногу становился театральным училищем.

Поскольку танцам детей обучали итальянские педагоги, на первом плане оказались техничность и виртуозность, вращения и разнообразные прыжки.

В 1780 году московский Воспитательный дом выпустил на сцену первую группу старших питомцев – семь танцовщиц и девять танцовщиков. Среди них выделялись главная комическая танцовщица Арина Собакина, главный комический танцовщик Гаврила Райков, первый комический танцовщик Василий Балашов, второй комический танцовщик Иван Еропкин. Все они были отправлены в Санкт-Петербург, в театр частного антрепренера Карла Книппера. Несколько лет спустя балетная школа при Воспитательном доме перешла в ведение московского Петровского театра.

В конце восемнадцатого века в России появился крепостной балет. Сперва домашние театры устраивали знатные вельможи для демонстрации своего богатства, поражали воображение зрителей пышными декорациями и роскошными костюмами артистов. Потом мода на балет проникла и в провинцию. Особенно известен театр графов Шереметевых. Туда приглашали лучших учителей и балетмейстеров того времени, а танцовщиков и танцовщиц очень рано отбирали от родителей и воспитывали строжайшим образом. При Николае Петровиче Шереметеве труппа не знала себе равных. Он давал прозвища своим актерам и актрисам по названиям минералов и драгоценных камней – и вот лучшие шереметевские танцовщицы: Татьяна Шлыкова-Гранатова, Мавра Урузова-Бирюзова, Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева.

Впоследствии дирекция московских театров выкупала, а то и получала в подарок самых талантливых крепостных артистов.

Джон Уивер

Имена французских балетмейстеров и танцовщиков восемнадцатого века более-менее хорошо известны. Они создавали тот самый канон, который впоследствии стал законом для всей Европы. А вот имя англичанина Джона Уивера не так знаменито, хотя его вклад в развитие балета и огромен, и интересен

Английский юмор был, наверно, всегда. Особенно он расцвел, когда появились журналы – и нравственно-сатирические, и просто литературные. В журнале «Зритель», изданном в 1712 году, было опубликовано серьезное письмо о балете с таким занятным вступлением: «Следует знать, что каким бы вздорным ни слыло это искусство, не может быть хорош танцовщик, не обладающий разумом». И далее предлагалось сравнить виртуозов с животными, у которых прыжки получаются гораздо лучше. Но мысли, которые высказал в этом письме еще мало кому известный Уивер, были не только серьезны – они опередили свое время лет чуть ли не на полсотни. Он уже тогда задумывался о создании английского балетного театра и даже намекал на это: «Если бы явился гений и подвинул искусство танца к тому совершенству, на какое оно способно, чего бы только от этого искусства нельзя было ждать!»

Гением Уивер не был – он был ученым, просветителем, что в балетном мире встречается нечасто.

Он родился 21 июля 1673 года в английском городе Шрусбери, в семье танцмейстера. Судя по его публикациям, он получил хорошее образование. Выступать Уивер начал с 1700 года – он стал Арлекином в модных тогда буффонадах на темы итальянской комедии дель арте. Там требовалось не только умение кувыркаться, но и актерское мастерство, и способность создать образ средствами пластики. Неудивительно, что первым произведением Уивера-хореографа был балет-пантомима «Проделки трактирных плутов». Случилось это в 1703 году. Но молодой автор мечтал о более серьезных сюжетах.

Интерьер театра «Друри-Лейн»

К созданию балетных постановок он готовился своеобразно – практически перестал танцевать на сцене сам, перестал ставить приятные публике вещицы. Он углубился в теорию и начал публиковать статьи и книги: «Опыт об истории танца», «Беседы по анатомии и механике танца», «История мимов и пантомим». Он даже перевел на английский язык трактат Рауля Фейе «Хореография», посвященный системе записи танцев буквами и знаками. В своих трудах он предлагал учиться у танца древности и объяснять движения ума жестами и движениями тела, «ясно и разборчиво представлять действия, поступки и страсти так, чтобы зритель мог совершенно понимать исполнителя по его движениям, хотя бы тот не произносил ни слова». Он предлагал балетному артисту достичь высшей степени совершенства путем размышлений… Этот протест против танца, сводящегося к прыжковой технике, кажется забавным, но тогда он был более чем прогрессивен.

Целью Уивера были пантомимные спектакли, без единого сказанного или пропетого слова – все слова заменяла бы пантомима, которую сам он, кстати, называл сценическим танцем и выделил в отдельный вид театрального танца.

2 марта 1717 года Уивер показал в театре «Друри-Лейн» свой первый действенный балет «Любовные похождения Марса и Венеры». Руководство театра сэкономило на постановке и потом

об этом пожалело – спектакль получился хороший. Сюжет был взят из античной мифологии – богиня Венера обманывала супруга вулкана с красавцем Марсом. В сценах Венеры и Вулкана развивался целый танцевально-пантомимный диалог с пылкими чувствами. Уивер оставил записи своего «танцевального языка»: «Восхищение изображают поднятой правой рукой; ладонь с сомкнутыми пальцами поднята кверху, затем кисть одним махом поворачивается кругом и пальцы раскрываются; тело откидывается, глаза прикованы к предмету. Удивление: обе руки воздеты к небесам, глаза подняты, тело откинуто». Таким образом можно было выстраивать целые фразы.

«Любовные похождения Марса и Венеры» стали хореографическим спектаклем, в котором действие подчинялось развитию единого замысла, где поступки персонажей отвечали логике характеров, и эти характеры раскрывались в сложно разработанных сценах. Этот спектакль упорядочил умственные эксперименты Уивера, и балетмейстер уже мог перейти к серьезному действенному балету. 6 марта 1718 года состоялась премьера балета «Миф об Орфее и Эвридике». Сам Уивер исполнил в нем роль Орфея. Сюжет был популярный. Характеры и конфликты действующих лиц были сложнее, чем в «Любовных похождениях Марса и Венеры». Кстати, главные партии – и Венеры, и Эвридики – исполнила лучшая английская танцовщица того времени Эстер Сантлоу. Она, как и Уивер, опередила свое время – в эпоху тяжелых платьев с фижмами и громоздких головных уборов появлялась на сцене в роли Дианы с распущенными волосами и в простом платье с укороченной юбкой, так что были видны ремни котурнов, охватывающие ее икры. В Англии правила для артисток были не так строги, как во Франции.

Но веселая балетная история про жену-изменницу и ревнивого мужа английской публике понравилась, спектакль был показан 18 раз. А печальная история Орфея оказалась трудна для восприятия. Уивер понял, что поспешил с реализацией своих идей.

К тому же у него был талантливый соперник, предлагавший публике зрелища красочные, яркие, с хорошо поставленными танцами, а главное – смешные. Это был Джон Рич, хореограф театра «Линкольн Инн Филдс». Английская публика желала платить деньги за развлечения – понял это и Уивер. Он стал сочинять балеты на старый лад, не чураясь арлекинады, даже включал в них пение и диалоги. Самым забавным в этом соперничестве было «воровство» Рича – он брал темы Уивера и сочинял их комические версии, часто под тем же названием.

Уивер пытался отвечать тем же и иногда вставлял гротескные сцены в серьезные сюжеты, но обыграть Рича никак не мог. Он даже изобретал трюки и пускал в ход механические чудеса – Арлекин у него вылуплялся из яйца и при встрече с медведем с перепугу превращался в цветок. Тщетно!

Казалось бы, Уивер потерпел поражение. Он был признан английскими интеллектуалами, но не принят английской публикой. Но цыплят по осень считают. В 1742 году на сцену театра «Друри-Лейн» впервые вышел начинающий актер Дэвид Гарик. Он играл шекспировских героев именно так, как должно было понравиться Уиверу: все переживания, чувства и страсти, переполняющие душу короля, угадывались в каждом жесте, сквозили в каждом движении актера. Они познакомились и, видимо, подружились, невзирая на разницу в возрасте. Именно в доме Гарика, впоследствии ставшего знаменитым, Уивер познакомился с молодым французским танцовщиком по имени Жан Жорж Новер, который в 1755–1757 годах гастролировал в Лондоне. Искусство Гарика и теории Уивера произвели на Новера огромное впечатление.

Неизвестно, знал ли Уивер, что судьба послала ему настоящего ученика, сумевшего развить его идеи о танцевальном спектакле в более подходящее для них время. Сам он вернулся в родной город Шрусбери, основал пансион и учил детишек танцам чуть ли не до девяностолетнего возраста, ставил для них несложные пантомимы, а однажды – даже целый балет «Суд Париса», показанный в здании крытого рынка Шрусбери.

24 сентября 1760 года Джон Уивер скончался. И в этом же году в Лионе и Штутгарте вышли в свет «Письма о танцах и балете» Новера, обозначившие целую эпоху в истории балетного театра. Уивер в них упоминается – но вскользь. Но если восстанавливать историческую справедливость, то его нужно назвать учителем Новера, слишком рано провозгласившим основы современной балетной драматургии.

Луи Дюпре

Французские танцовщики славились грацией и изяществом манеры исполнения. Итальянские танцовщики принесли на сцену Парижской оперы технически сложный танец с прыжками и вращениями. Артист, первым объединивший две манеры исполнения – французскую и итальянскую, стал одним из основоположников мужского сценического танца

Луи Дюпре родился в 1697 году и получил образование во королевской академии музыки и танца. Возможно, талант проявился очень рано, раз мальчик дебютировал четырехлетним в балете де Гатти «Сцилла». А может, все дело было в его удивительной красоте, которую он сохранил до старости.

«Я видел знаменитого Дюпре, когда ему было уже около шестидесяти лет, танцующим в Париже со всей ловкостью и живостью молодости, с такой неотразимой способностью нравиться, как если бы грации, вселяясь в него, бросали вызов старости», – писал балетмейстер Галлини, работавший в Лондоне.

Известный публицист барон Гримм в 1753 году в памфлете «Маленький пророк из Боемишброды», созданном в защиту итальянской оперы, написал о танцовщике, которому тогда было 56 лет: «На сцену вышел человек, и все закричали: чакона! чакона! Тот не произносил ни слова, а я им любовался, потому что он позволял рассматривать со всех сторон свое тело, руки и ноги, был красив и продолжал быть красивым, пока кружился, а имя ему было Дюпре». Недаром этого человека называли «бог танца». Но его же Новер, бывший его учеником, называл в «Письмах о танце» «прекрасной машиной с превосходной организацией, которой, однако, недоставало души».

Здание Парижской оперы

Жизнь Дюпре не слишком богата событиями – это жизнь артиста, который пользуется успехом в родном городе и не имеет нужды гоняться за славой по всей Европе. Он более двадцати лет был самой яркой звездой Парижской оперы, список его партий – это сотни фавнов, пастушков, античных богов и прочих традиционных персонажей французских балетмейстеров. В этих партиях требовалась отточенная техника, эффектная наружность, прекрасные манеры, которым могли бы подражать светские дамы и господа. В конце концов балетоманы той эпохи научились наслаждаться нюансами и мельчайшими деталями виртуозной техники танцовщиков. Вот как вспоминает о выступлении Дюпре Джакомо Казанова, посетивший в 1750 году Парижскую оперу, где давали «Венецианские празднества» композитора Андре Кампра. Венецианец Казанова от души веселился, глядя на танцующий Совет дожей, которые, наряженные в странные мантии, исполняли пассакалью. И вот под гром аплодисментов появился высокий, хорошо сложенный танцовщик в маске и громадном черном парике, концы которого ниспадали на спину.

«Изящный танцовщик ступал мерным шагом, а когда прибыл на авансцену, медленно поднял округленные и грациозные руки, распахнул, протянул и сомкнул их, легко и точно привел в движение ноги, сделал ряд мелких па, исполнил несколько батманов и пируэтов и исчез, подобно летнему ветру. Все продолжалось с полминуты, но аплодисменты и крики “браво”

слышались отовсюду».

Удивленный Казанова стал задавать вопросы – и оказалось, что парижане привыкли аплодировать грации Дюпре и гармонии его движений в течение сорока лет.

Как, он никогда не танцевал в другом стиле?

Он не мог бы танцевать в лучшем, ибо стиль его совершенен, а чем можно превзойти совершенство? Здесь оно абсолютно. Дюпре всегда делает одно и то же, и каждый раз нам кажется, что мы видим это впервые. Такова власть достойного и прекрасного, подлинного и возвышенного, которое обращается к душе».

Жан Жорж Новер, ставший впоследствии его учеником, пытался проанализировать его творчество с позиций хореографа иного поколения.

«Этот превосходный танцовщик казался скорее небожителем, чем человеком: гибкость, плавность и нежность каждого его движения, глубокая связность в игре сочленений предлагали восхитительное целое; целое же, когда оно результат прекрасного склада тела, правильно устроенных и хорошо прилаженных его частей, гораздо меньше зависит от занятий и раздумий, нежели от природы, и достигнуто может быть только, если сама же природа им наградила».

Один из создателей «действенного балета», требующий от хореографов драматизма в сюжете, а от танцовщиков актерского мастерства, отказывал своему учителю в способности рассуждать о танце и считал его мастерство случайным даром природы…

Вывод Новера неутешителен: «Он был однообразен; он не варьировал свой танец, он был всегда Дюпре». То есть великий теоретик выступил против восторженных парижан. Кто же тут прав?

Похоже, что парижане, которые помнили его молодым и способным на эксперименты. Дело в том, что Луи Дюпре в юности гастролировал в Лондоне и участвовал в спектаклях Джона Уивера. А этот балетмейстер был предшественником и самого Новера, и более известного и талантливого, чем он, хореографа Франца Гильфердинга, в области действенного балета.

В 1717 году Луи Дюпре было двадцать лет. Его называли «Большим Дюпре» за рост и эффектную наружность. Уже тогда у него были величавые манеры балетного аристократа. Уивер поручил ему роль Марса в своем первом балете «Любовные похождения Марса и Венеры», поставленном в театре «Друри-Лейн» в 1717 году. Сам он назвал свой спектакль «драматическое развлечение в танце». Уивер требовал от артистов «естественного подражания природе», которое противоречило пластическим приемам французской школы. И Дюпре, видимо, старался

соответствовать этим требованиям. Он, пытаясь внести в свой танец «что-то новенькое», даже пробовал себя в роли очень популярного у англичан Арлекина. Пантомимы и буффонады с задирой и шутником Арлекином публика любила – этот персонаж надолго вошел в моду. Сохранилось описание «Чаконы Арлекина», которую исполнял Дюпре. Там от артиста требовалось немало – танцевать, изображать свою смерть от выстрела Скарамуша, затем быть «мертвым телом», с которым Скарамуш проделывает всякие трюки. Нечто похожее до сих пор встречается в современных клоунадах.

Впоследствии Дюпре умудрился использовать один из классических трюков Скарамуша в своих парижских выступлениях. Он умел создать впечатление, как будто его тело прямо на сцене увеличивается в размерах и растет ввысь. Это было за рамками классики того времени, но публике очень нравилось.

Дюпре и Камарго довели до предела виртуозность балетного танца своей эпохи. Они оказались «последними могиканами» танцевального искусства, зародившегося в семнадцатом веке в школе Пьера Бошана и связанного с театром Люлли. Их эпоха в балете была эпохой менуэта, который сам по себе стал «золотым каноном» танцев времени Людовика XIV, унаследованным балетмейстерами и исполнителями восемнадцатого века. Дюпре и Камарго не увлекались новшествами, а доводили до совершенства то, что унаследовали от своих учителей. После них серьезный классический жанр пришел в упадок.

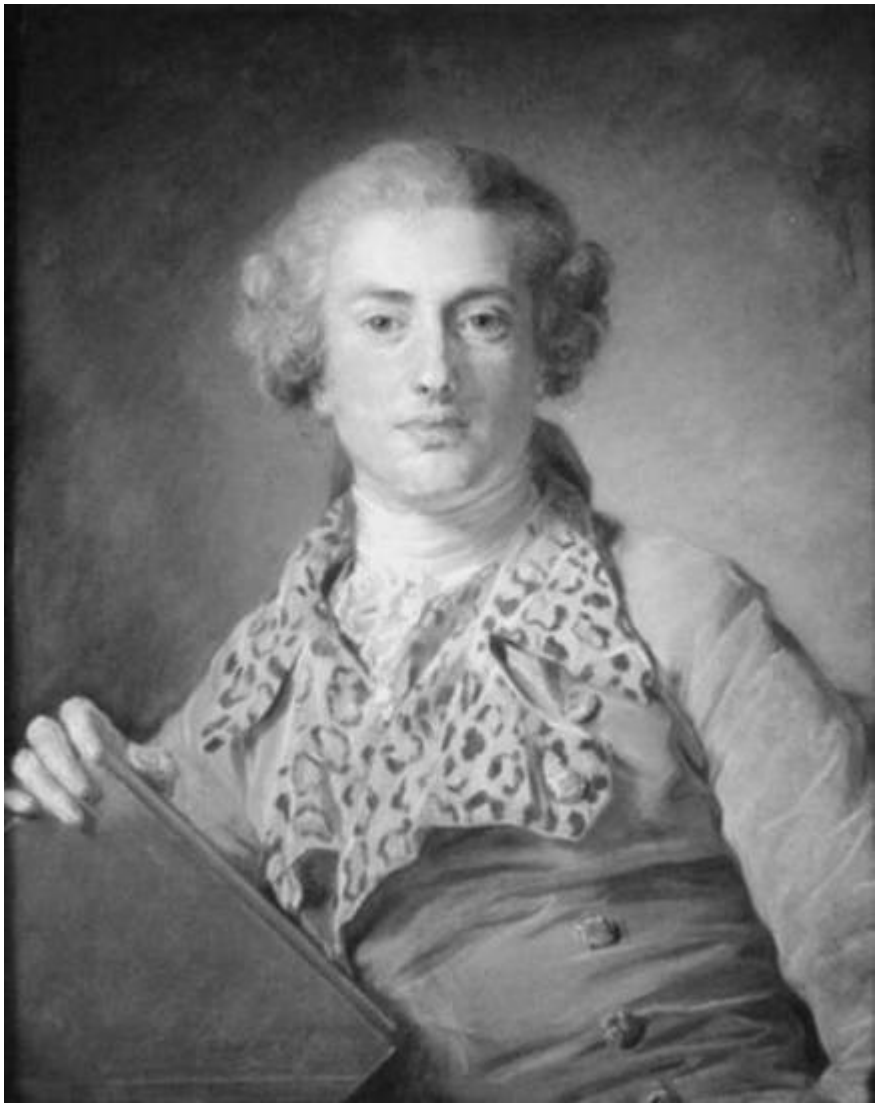
Сам Дюпре и дал балету все, что мог, и взял у него все, что мог. Он исполнил множество партий, гастролировал в Лондоне, Варшаве, Дрездене, был членом Королевской академии танца и музыки, по окончании карьеры танцовщика стал педагогом и балетмейстером. Среди его учеников – не только Новер, но и прославленные танцовщики Максимильен Гардель и Гаэтано Вестрис. А его имя вспоминают всякий раз, когда заходит речь об истоках классической балетной традиции Европы.

Жан Жорж Новер

В 1982 году Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры ЮНЕСКО приняла решение установить Международный день танца. Выбрали дату – 29 апреля. Почему именно эту?

29 апреля 1727 года родился французский хореограф, реформатор и теоретик балета Жан Жорж Новер.

Его называют «отцом современного балета». Считается, что именно он сделал балет самостоятельным видом сценического искусства. Сейчас трудно представить время, когда балет был «несамостоятельным». Однако в те годы, когда юный Жан Жорж еще только начинал карьеру танцовщика, танец на сцене был представлен чинными и однообразными дивертисментами с демонстрацией немногих технических трюков – нынешний ученик четвертого класса хореографического училища тогда сразу бы попал в виртуозы.



Французский хореограф, реформатор и теоретик балета Жан Жорж Новер

Новер родился неподалеку от Парижа и танцами занимался с детства. Он учился у знаменитого Дюпре и известного танцмейстера Марселя. Казалось бы, прямая дорога в Парижскую оперу, хоть в кордебалет. Но не получилось, и Дюпре, ставивший танцы для другого парижского музыкального театра, Комической оперы, основанной еще в 1715 году, устроил там дебют своему воспитаннику. Получив в 1743 году отказ, Новер отправился в Берлин и проработал там три года. С 1747 по 1750 год он танцевал в Страсбурге, с 1750 по 1753 год – в Лионе, потом

вернулся в Страсбург. Вторая попытка попасть в Парижскую оперу тоже не удалась. Но на ней свет клином не сошелся – в Париже была еще Комическая опера. Как раз тогда там стали ставить оперы известных композиторов, и Новер согласился занять место балетмейстера. Там он сразу заявил о себе как автор оригинально поставленных и оформленных дивертисментов «Китайские празднества», «Источник юности» и прочих. В результате балетную труппу Комической оперы пригласил на гастроли в Лондон знаменитый английский актер Дэвид Гарик, возглавлявший тогда театр «Друри-Лейн».

В доме у Гарика Новер встретился с английским балетмейстером Джоном Уивером. Уивер был стар и разочарован – его идеи «действенного балета», опередившие свое время, в английском театре пришлись не ко двору. И вот является молодой француз, готовый слушать и спорить, читать серьезные книги и талантливо воплощать в жизнь хореографические замыслы.

Их общение было недолгим – гастроли начались в ноябре 1755 года, а этот год был сложным в англо-французских отношениях. В Северной Америке стычки между английскими и французскими колонистами привели к настоящей войне, в которой участвовали и индейцы-союзники, и регулярные воинские части. Дело было за немногим – в 1765 году Великобритания объявила войну Франции. И это погубило удачно начатые гастроли Комической оперы. Из-за погромов, устроенных в театре враждебно настроенными англичанами во время представлений, погибли ценнейшие декорации. Гастроли пришлось прервать, труппа уехала, но сам Новер остался в Лондоне у своего друга Гарика.

Он знакомился с передовым английским театром, с драматургией Шекспира, с опытом английского пантомимного театра, с книгами Уивера. У него появлялись первые идеи о том, как сделать немой танец – говорящим, заставить его выражать чувства и движения души.

В 1757 году Новер вернулся во Францию и возглавил балетную труппу в Лионе, который тогда был одним из передовых музыкальных и хореографических центров Франции. Парижская опера хранила традиции и сопротивлялась новым веяниям – ну а в провинции были возможны эксперименты. Вот там и родились первые «действенные балеты» Новера, в которых он совершенно отказался от масок и традиционных тяжеловесных костюмов, разрабатывал драматургическую основу спектаклей и даже покусился на симметричность кордебалетных танцев, ведущую происхождение от придворных балов Людовика XIV.

А три года спустя, в 1760 году, в Лионе и Штутгарте вышла в свет книга, фактически совершившая революцию в балетном театре. Называлась она – «Письма о танце и балетах». Этот труд принес Новеру европейскую известность, признание ученых-просветителей и уважение всех, кто устал от старых форм классического танца и дивертисментов.

Для того чтобы реализовать свои замыслы, воплотить теории в практике и показать Европе, по какому пути следует двигаться, Новер уехал в Штутгарт и проработал там семь лет. Правда, путь он избрал очень уж строгий и серьезный. Новер решил отказаться от арлекинад, буффонад, фарсов, которых он насмотрелся в ярмарочных театрах, в английских пантомимах и в представлениях итальянских комедиантов. Он решил, что будет выбирать только «благородные сюжеты». Вот как он это обосновал: «Мифы предоставили мне богов, история – героев; отказавшись от вульгарных персонажей, которые только и могут весело или грустно перебирать ногами, я постарался придать моим произведениям благородство эпопеи и грацию пасторальной поэзии».

В итоге главным выразительным средством балетов Новера стала пантомима, подчас отанцованная, богатая напряженными ситуациями и бурными страстями, реже – развитой танец, который в его глазах олицетворял бессодержательную дивертисментность, господствовавшую в балетных сценах предшествующей эпохи. Новер очень заботился о сквозном действии, о соответствии действия и музыки, о характерах персонажей и добился того, что их радости и горести стали вызывать бурные эмоции в зрительном зале. Такое прежде было немыслимо.

Со всех концов Европы артисты и балетмейстеры устремились в Штутгарт за идеями и балетами. Парижанин Доберваль переносит некоторые новшества в Оперу, затем Вестрис ставит Новеровскую «Медею» сперва в Варшаве, потом в Париже. Но в 1767 году штутгартский театр закрылся. Казалось бы, крах замыслов Новера? Ничего подобного!

Оставшиеся без работы три десятка танцовщиков разбрелись по театрам Италии, Германии, Англии, Испании, Португалии. У каждого в багаже были партитуры и программы Новеровских балетов, эскизы костюмов, в памяти – хореография Новера. И не беда, что на афишах они велели печатать свои имена. Новое и передовое искусство распространилось по Европе, основы старого балета были подорваны – хотя его поклонники не сдавались.

А сам Новер перебрался в Вену и создал немало спектаклей в содружестве с композитором Кристофом Глюком. Проработав в

Вене семь лет, он отправился в Милан, потом – в Неаполь, Турин, Лиссабон. Он сам пропагандировал свои идеи, сам заботился о том, чтобы «Письма о танце» переводились на другие языки, а в 1776 году издал в Вене сборник своих сценариев с комментариями. Это был удачный для него год. Австрийская принцесса Мария-Антуанетта, бравшая у него уроки танцев и ставшая в 1774 году королевой Франции, позаботилась о нем – он получил пост руководителя балета Парижской оперы. Это было воистину триумфальное возвращение в Париж. Но триумф оказался коротким. Аристократы и артисты, которым они покровительствовали, начали войну против Новера. Танцовщик Антуан Бурнонвиль (отец знаменитого датского балетмейстера) так вспоминал об этом: «Артисты до такой степени увлеклись парфюмерно-фарфоровым жанром, что не понимали, чего от них требуют, и скрывали свою глупость под маской пренебрежения». Он же назвал парижскую публику «легкомысленной и нетерпеливой, привыкшей к балетам, состряпанным из водевилей, веселые песенки которых забавляли ее напоминанием о тайных грешках».

И вот с одной стороны – Новер в зените славы, ученые-просветители ставят его в один ряд с Дидро, Бомарше, Глюком, его уважает вся Европа, он затевает балет по мотивам древнеримской истории «Горации и Куриации», который должен стать его лучшим детищем. С другой – журналисты смеются, что его спектакли не понять без книжечки с либретто, что он потерял границы балетного искусства, что публика разочарована и хочет вместо его героических сюжетов привычные лирические и пасторальные. И балет «Горации и Куриации» обречен на провал.

С 1778 года Новер ставил только танцы в операх. Успех имели одноактный балет «Безделушки» на музыку В.А. Моцарта и возобновленный в 1780 году балет «Медея и Язон». Однако интриги вокруг Новера фактически загнали его в угол.

Балетмейстер сдался. Он согласился уйти в обмен на обещанную ему большую пожизненную пенсию. 30 ноября 1779 года он писал: «Я покинул родину с решением никогда больше не применять здесь своих способностей». Он уехал в Англию, там его приняли хорошо, постановки называли «шедеврами», а Новера – гениальным балетмейстером. В его балетах участвовали лучшие артисты. Свою встречу с лондонскими зрителями он ознаменовал новым балетом «Вновь соединившиеся влюбленные». Были и возобновленные постановки «Рено и Армида», «Медея и Ясон». Особенно восторженно зрители и критика приняли дивертисмент «Аполлон и музы» и балет «Апеллес и Кампапа».

Но пошла полоса невезения: то болезнь, то финансовые

проблемы, то пожар в театре. Все это заставило Новера на пять лет отойти от любимого дела. Он решает все же вернуться на родину и переправляется через Ла-Манш в самое неподходящее время: это июль 1789 года, и парижане идут на штурм Бастилии…

Самое кровавое время он пережил в деревне, потом отправился в Англию и поставил там свои последние балеты – «Темпейские супруги», «Венера и Адонис», «Аделаида, или Альпийская пастушка». Никакого героизма, никаких древнеримских подвигов – конец века выдался настолько бурный, что в театре не хотят видеть ничего сурового и жестокого.

И опять он возвращается во Францию, опять просит дирекцию Оперы предоставить ему работу. История повторяется – он опять получает отказ. Но хоть начинают выплачивать пенсию – так что можно поселиться в предместье Парижа и жить, не беспокоясь о завтрашнем дне. Он имел право на отдых – поставлено более восьмидесяти балетов и несчетное количество танцев в операх.

Последние его годы были печальны. Он иногда посещал театры и видел, что молодые балетмейстеры реализовали его планы, превзошли его достижения, самостоятельный балетный театр расцветает, и мало кто вспоминает имя основоположника. Что же остается?

Новер вновь берется за книгу своей жизни «Письма о танце». К пятнадцати главам, составлявшим лионское издание, он добавляет еще двадцать новых. Это на самом деле – автобиография: Новер честно пишет о своих ошибках и заблуждениях, отбрасывает устаревшие положения, выдвигает новые, предупреждает молодежь об опасностях. Он вспоминает всех знаменитых артистов и хореографов, с кем в жизни встречался, за что ему особая благодарность.

24 октября 1810 года, ровно полвека спустя после появления «Писем», их автора не стало.

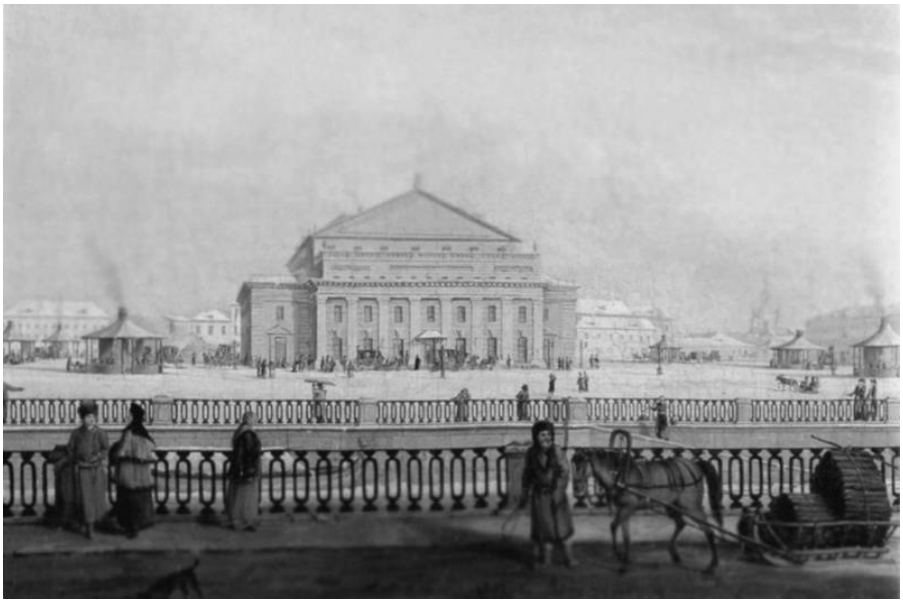
Франц Антон Кристоф Хильфердинг

Основоположник австрийского балета сам не осознавал ценности своих экспериментов

Балетмейстер Франц Антон Кристоф Хильфердинг (Гильфердинг) родился в Вене в 1710 году в известной семье странствующих артистов. Сперва это были актеры-кукольники, потом, немного разбогатев, предки балетмейстера стали владельцами больших странствующих трупп актеров-импровизаторов. Наконец отец и мать Хильфердинга в 1706 году попытались создать постоянный драматический театр на Новом рынке в Вене.

Сына они воспитывали так, чтобы он со временем мог сделать настоящую театральную карьеру. Его ученик балетмейстер Гаспаро Анджолини писал: «Он был образован и воспитан не так, как полагалось воспитывать и как все еще воспитывают большую часть наших танцовщиков, то есть безо всякой культуры, за исключением культуры ног, а в ранней молодости прошел науку изящной словесности и практику блестящего театра царствования Карла VI».

Будущий балетмейстер начинал как танцовщик в венской балетной труппе, а в начале 30-х годов был отправлен на учебу в Париж. Там его наставником стал мастер академической школы Блонди. В театральном Париже того времени было что посмотреть и чему поучиться. Творят прославленные живописцы – Ватто, Буше, Шарден. Драматург Мариво создает изящные и поучительные комедии. Еще сверкает на сцене «Комеди Франсез» удивительная Адриенна Лекуврер. Уже создает свои «Философские письма» молодой Вольтер. На сцене Итальянской комедии дают «Пигмалиона» и «Сети Вулкана» Франческо Риккобони. Начинает ставить свои оперы-балеты Жан-Филипп Рамо. Юный австриец не пропускает ни одного балетного спектакля – он аплодирует двум танцовщицам-соперницам, Мари Салле и своей ровеснице Камарго.



Большой (Каменный) театр в Санкт-Петербурге в 1790 г. Художник И.Г. Майр

К началу 40-х годов Хильфердинг вернулся в Вену. Из города, где искусство ищет и находит новые пути, – в город, где балетная труппа «Бургтеатра», руководимая приверженцами старины Филибуа и Компенсобером, танцует так, как было принято при дворе Людовика XIV, и это называлось «серьезным балетом». Хильфердингу волей-неволей пришлось соответствовать требованиям. От танцовщиков требовалась хорошая техника – и впоследствии, уже встав на путь реформ, Хильфердинг вспоминал о «серьезном балете» даже с уважением, потому что этот жанр культивировал отточенную технику.

В 1740 году, после смерти императора Карла VI, Вена притихла – настроение было траурное, театральная жизнь надолго приостановилась. Именно в эту пору бездействия Хильфердинг отчего-то ополчился против пошлого комизма в балете. Он вдруг возненавидел буффонаду и непристойности, заимствованные австрийским балетом много лет назад не только у итальянской комедии дель арте, но у северян – из нидерландских фарсов. Главным упреком было то, что все эти «гримасы и обезьяньи прыжки» были далеки и от искусства, и от природы.

«Вершиной свободных искусств является подражание прекрасной и простой природе, наиболее тонкий художник тот, кто больше других приблизился к такому подражанию, а превыше

всех тот, кто сливает подражание с хорошим вымыслом», – писал Хильфердинг. И собирался противопоставить комическим персонажам устаревших итальянских балетных сценок естественные характеры и пластику молотильщиков, угольщиков, тирольцев, венгерских цыган. Естественность, впрочем, была относительной – цыганки не носят платьев с фижмами, а угольщики – шелковых чулок.

Два года траура он провел с пользой для будущей карьеры: много читал, рисовал, занимался музыкой. Когда в 1742 году венские театры после траура снова открылись, он стал балетмейстером. И совершил в Вене маленькую революцию – перенес в область балета тематику и образы современной ему комической оперы. Этот жанр возник в Европе в противовес придворно-аристократическому искусству, в Германии и Австрии он назывался «зингшпиль», а сюжеты брались прямиком из жизни. Музыка зингшпиля проста и тесно связана с народной музыкальной культурой, а персонажи забавны и, насколько это возможно, естественны. И вот на сцене появляются первые балетные комедии венского хореографа с говорящими названиями: «Прядильщица, или Голландский трактир», «Кума, подай мне кочергу», «Игра в фанты».

Он создавал свой жанр, комедийно-характерный балет, не на пустом месте. Еще в комедиях Мольера были комические танцевальные выходы пастухов, башмачников и башмачниц с детишками, портных, поваров, турок, докторов, жителей разных французских провинций. Но Хильфердинга то, что впоследствии назвали «местным колоритом», интересовало больше, чем гротеск и экзотика. И в костюмах, и в плясках он старался использовать «цитаты». Схема его балетных комедий была проста – мимические сценки, носители сюжета, обрамлялись народно-характерными танцами. Этот же прием использовался в немецких зингшпилях, построенных на танцевально-песенном фольклоре.

Но когда от Хильфердинга требовали экзотики, он был на высоте, и свидетельство тому – история с балетом «Великодушный турок», который требовалось поставить к «случаю»: австрийский император Франц I принимал турецкого посла и хотел угостить его интересным зрелищем. Возможно, и сюжет балета был продиктован «сверху». Он был несложен: турецкий паша Осман влюблялся в провансальскую рабыню Эмилию, потом буря выбрасывала на берег жениха Эмилии, Валери, влюбленные встречались, паша притворялся свирепым, но потом великодушно соединял пару. Спектакль завершался праздничным дивертисментом, в котором дружно плясали африканские рабы Османа и моряки из флотилии Валери. В этой

постановке основная смысловая нагрузка ложилась на пантомиму, а танец ее обрамлял.

«Великодушный турок» неожиданно стал событием в театральной жизни Вены. Стало ясно, что большой сюжетный балетный спектакль с драматическим содержанием возможен. И Хильфердинг, долго вынашивавший замыслы таких постановок, взялся за дело. Один за другим появились три «пантомимных балета». Это были переложения французских трагедий, хорошо известных образованной публике: «Британник» Расина, «Идоменей» Кребийона и «Альзира, или Американцы» Вольтера.

Хильфердинг не знал, что совершает прорыв в искусстве. «Танцевальные трагедии» Новера и его ученика Анджолини появились лишь двадцать лет спустя – когда публика и театральные критики уже были готовы к настоящим реформам в балете. Пока же он и сам, сдается, не понял, что сотворил, потому что больше с драматическим сюжетом не экспериментировал.

Теперь, чуть ли не триста лет спустя, его ошибка видна – он взялся переносить на балетную сцену драматургию классицизма эпохи Просвещения, которая на язык хореографии в принципе почти непереводима. Танец имеет огромные возможности в сфере чувств, а когда речь заходит об этических понятиях – он не так всемогущ. В трагедиях, которые Хильфердинг перевел на язык хореографии, большую роль играли размышления о высоких материях и нравственных категориях. Но какими кабриолями и антраша, какими жестами передашь монолог Британника о предательстве? Балетмейстер мог сохранить в спектакле только конфликт между Британиком и Нероном, который хочет отнять у него невесту Юнию. Мысль Расина о преступном монархе, превращающем подданных в рабов, средствами хореографии восемнадцатого века раскрыть было совершенно невозможно.

С пантомимой, которая должна была передавать сюжетные коллизии, тоже возникли сложности. Хильфердинг думал, что тут нужна знакомая ему пантомима французского «серьезного балета», которая требует от артиста соблюдения «регламента»: ноги в третьей позиции, корпус развернут к публике, «говорят» только руки. Но такая пластика всего лишь имитировала переживания действующих лиц и, возможно, казалась смешной образованному зрителю, знакомому с трагедией Расина.

Хильфердинг отступил и вернулся к мифологическим балетам. Он взялся за привычные для зрителя сюжеты – в 40 – 50-х годах поставлены балеты «Улисс и Цирцея», «Орфей и Эвридика», «Похищение Прозерпины», «Пигмалион». Его привлекали (как и всех хореографов, вплоть до двадцать первого века) образы, одухотворенные глубоким чувством. Античная

мифология предлагала на выбор десятки персонажей. Их отношения можно было показать и средствами хореографии, и средствами пантомимы. Да еще, беря пример с оперных арий, ввести новое разделение танца на лирико-героический, полухарактерный и виртуозно-бравурный.

Зрители, видевшие постановки Новера и Хильфердинга, говорили: «Хильфердинг всего сильнее в выражении нежности, тогда как Новер, чтобы казаться выше, становится на котурны». Австрийский балетмейстер предвосхитил появление в будущем танца-поэмы. Он учил своих танцовщиков создавать образы героев радостных и страдающих, потрясенных и торжествующих. Такие задачи требовали обновления танцевальной техники и отказа от надоевших масок. Хильфердинг отказался от масок в Вене в 1752 году. Это означало и отказ от персонажа-маски.

Слухи о талантливом австрийце дошли до Санкт-Петербурга. В конце 1758 года Хильфердинг по приглашению императрицы Елизаветы Петровны отправился в Россию. Там он полюбился всем. Когда после смерти Елизаветы на престол взошел Петр III, он разогнал многих иностранных актеров, но Хильфердинга оставил. Пришелся он по душе и императрице Екатерине II, поставив к ее коронации балет «Амур и Психея».

Один из лучших балетов Хильфердинга «Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем» был поставлен именно в России в 1760 году.

В 1764 году балетмейстер вернулся в Вену и успешно работал по август 1765 года. И, как два десятка лет назад, работу прервал траур – скончался австрийский император Франц I.

Больше Хильфердинг не поставил ни одного балета. Он нуждался, не знал, как прокормить большую семью, заболел. 29 мая 1768 года он скончался.

Наследником его традиций стал его ученик – итальянец Анджолини.

Гаэтано Вестрис

Карьера этого выдающегося артиста началась с того, что его старшая сестра вызвала недовольство самой австрийской императрицы Марии-Терезии

Красивая танцовщица Тереза Вестри училась в Неаполе, дебютировала в Палермо, была приглашена в Вену и там стала любовницей князя Эстергази. Императрица сочла это наглостью и приказала итальянской плясунье уезжать. Тереза отправилась в Дрезден, потом во Флоренцию и наконец оказалась в Париже. Там она стала подругой балетмейстера Жана Лани и вызвала своих младших братьев. А Париж был тогда балетной столицей мира. Именно там можно было получить настоящее образование и добиться европейской славы. Так что негодование императрицы пошло семейству Вестри на пользу.

Гаэтано Вентрис в роли Язона. Французская карикатура

Оно из поколения в поколение жило во Флоренции. Из семи детей Томмазо Ипполито Вестри трое испытывали склонность к танцам – сама Тереза и братья, Гаэтано и Анджиоло. Гаэтано,

прославивший семью, родился 18 апреля 1729 года. Когда они оказались в Париже, Терезе было двадцать лет, Гаэтано – восемнадцать и Анджиоло – шестнадцать. Учителем юношей стал знаменитый Луи Дюпре.

В 1748 году Гаэтано с большим успехом дебютировал в парижской Опере в партии Матроса (опера «Карнавал и безумие»).

Свою итальянскую фамилию Вестри он переделал на французский лад и стал называться Вестрис. Какое-то время он танцевал в ансамблях, потом в 1751 году был назначен солистом, танцевал вместе с Терезой и Анджиоло. В 1754 году он поссорился с балетмейстером Лани, даже ненадолго попал за решетку, потом отправился с гастролями по Европе, покорил Турин и Берлин, где пробовал сам ставить танцы. В 1755 году Вестрис вернулся в Париж – и там принялся одерживать одну победу за другой, и на сцене, и в личной жизни. Успех сделал его до того тщеславным, что, не умея ни читать, ни писать, он часто говаривал: «На свете всего трое великих людей – Вольтер, Фридрих II и я». Он стал любимым танцовщиком французского двора, и его пригласили преподавать танец дофину, будущему королю Людовику XVI. А парижане прозвали его, как до того – его учителя Дюпре, «богом танца».

Основания для гордости, впрочем, имелись, – в те годы мужской балетный танец был на высоте, танцовщики затмевали танцовщиц, а Вестриса к тому же природа одарила очень щедро. Он восхищал современников виртуозными па, точностью позиций. Красивый и элегантный артист особенно блистал в «благородном» танце. Исполнение Вестриса отличалось величественностью и благородством, скульптурностью поз. Он внес много нового в балет своего времени, придав движениям большую свободу. По свидетельству историков, танцовщик так грациозно снимал шляпу, кланяясь партнерше перед менуэтом, что все дамы, ожидавшие представления ко двору, брали у него уроки, чтобы красиво сделать свои обязательные три реверанса перед троном.

Вот что много лет спустя писал о нем Новер: «Если танцовщик одарен от природы, он сделает быстрые успехи. Он, так сказать, должен быть сформован грациями и создан таким, как Вестрис-отец или Лепик. Эти танцовщики довели свое искусство до такого совершенства, что их никем нельзя заменить, и нет способа подражать им и идти по их следам».

Тогда существовали определенные формы балетного танца, развившиеся из танца бытового: чакона, пассакалья, менуэт. Артисты даже специализировались в их исполнении. Еще в 70-е

годы чакона была кульминацией спектакля, сложной и зрелищной хореографической композицией, объединявшей солистов и кордебалет. Естественно, в ней царил Вестрис – и на чаконы в операх Гретри, в которых он блистал, сбегался посмотреть весь Париж. Одним из убежденных противников чаконы был Новер. «Композиторы, в большинстве своем, все еще, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией “пробегала” м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаконы и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплуа и благородной фигуре. Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре…», – писал хореограф.

Доходило до анекдотов, которые публика передавала из уст в уста. Когда в Париже в 1774 году ставили оперу Глюка «Ифигения в Авлиде», композитор тесно сотрудничал с постановщиками и по их просьбе вводил в оперу большие танцевальные куски. Ему самому это не нравилось, а с Вестрисом, просившим завершить произведение чаконой, он даже поссорился. Глюк считал, что неуместно скакать в благородном и трагическом сюжете, да еще в финале, где гибнет героиня. Вестрис не унимался, и Глюк пустил в ход понятный артисту аргумент:

– Разве древние греки могли иметь чаконы?!

– Они их не имели?! – изумился артист. – Мой Бог, тем хуже для них!

В конце концов Глюк сдался, и Вестрис получил свою чакону.

Вестрис танцевал в балетах на музыку Люлли и Рамо, причем не только блистал техникой, но и старался «соответствовать» сюжету всего спектакля. Вот что писали парижские газеты о том, как Гаэтано Вестрис и Тереза исполняли пассакалью в опере «Армида» Люлли: «До сих пор, по наиглупейшей нелепости, лучшие танцовщики и танцовщицы, казалось, танцевали лишь для взаимного очарования и выпрашивания аплодисментов у партера, адресуя ему свои самые соблазнительные действия. В этом па-де-де, наоборот, мсье и м-ль Вестрис ни на минуту не упускают из виду ложе, на котором покоится Рено. Все, что есть пленяющего и страстного в их пантомимной сцене, направлено туда».

Среди прочих «побед» Вестриса была и молоденькая танцовщица Мари Аллард, родом из Марселя. В 1760 году, всего в восемнадцать лет, она родила ему сына Огюста, который впоследствии стал его учеником и одним из лучших танцовщиков

своего времени. Он был ведущим танцовщиком в течение 36 лет. Амплуа Мари Аллард стали впоследствии комические и характерные роли.

Вестрис-отец танцевал более тридцати лет и исполнил ведущие партии в семи десятках опер и балетов. На его стиль оказал большое влияние знаменитый хореограф и теоретик балета Жан Жорж Новер. Вестрис исполнил главные роли в его постановках «Адмет и Алкеста» (1761), «Смерть Геркулеса» (1762), «Медея и Язон» (1763), «Орфей и Эвридика» (1763). В 1772 году в балете «Медея» он одним из первых среди французских танцовщиков появился в партии Аполлона без традиционной маски, поразив зрителей выразительностью своей мимики.

С 1761 года Вестрис также был помощником балетмейстера Парижской оперы, а в 1770–1776 годах – балетмейстером, но на этом поприще особых успехов не добился, хотя и следовал по стопам Новера, внося в танцевальные сцены драматизм. Он поставил два балета – «Эндимион» (1773) и «Птичье гнездо». В 1770–1776 годах Вестрис был также главным педагогом Парижской оперы.

Зато как танцовщик он блистал долго – еще в 1781 году танцевал с сыном Огюстом в Королевском театре Лондона, и настолько хорошо, что британский парламент приостановил свои заседания, чтобы члены парламента могли посетить гастроли Вестриса в Ковент-Гарден. Сцену он оставил в 1782 году.

Очевидно, тщеславие Вестриса сыграло роль и в его сватовстве. Он выбрал в жены артистку, которая одна могла соперничать с ним: как он был первым в виртуозном мужском танце, так она – в женском. Анна Хеймель из Штутгарта прославилась тем, что стала первой танцовщицей, исполнившей двойной пируэт. Интересно, что она была не только балериной, но и оперной певицей. Хеймель была намного моложе Вестриса – родилась в 1753 году, в Париже появилась в 1768 году, и вскоре публика стала ее называть «королевой танца». Новер восхищался благородством ее стиля. Став подругой Вестриса, она не торопилась рожать детей – их сын Адольф появился на свет в 1791 году, а вскоре они наконец поженились.

Гаэтано Вестрис скончался 23 сентября 1808 года в Париже.

Огюст Вестрис

Трудно быть сыном знаменитого отца – хотя бы потому, что Вестрис на сцене должен быть один. Поэтому в начале своей карьеры юный танцовщик выступал под именем Вестраллар, в котором соединились фамилии матери и отца

Мальчик родился в 1760 году. Говорят, что знакомство отца и сына состоялось необычно. Гаэтано Вестрис, расставшись с Мари Аллард, не поддерживал с ней отношений и дома у нее не бывал. Но однажды, инспектируя балетный класс, он обратил внимание на талантливого девятилетнего мальчика. Он спросил о фамилии ребенка – ему ответили «Огюстен». Это артисту ничего не говорило, и он поинтересовался матерью. Тутто правда и обнаружилась.

Огюст Ветрис. Художник Т. Гейнсборо

Гаэтано Вестрис стал учителем Огюста. Отец был высокий, статный, длинноногий, а сын – хрупкого сложения и среднего роста, но по части амбиций они друг друга стоили. И в конце концов Огюста парижане тоже прозвали «богом танца». Он не обладал яркими сценическими данными, но покорил публику талантом. «Глядя на его танцы, вполне веришь, что это великий Вестрис, но только наблюдаемый через подзорную трубу, уменьшающую и удаляющую предметы», – писали газеты. От матери же Огюст взял то, что тогда называли игривостью. Не обладая яркими сценическими данными, да еще неизвестно от кого унаследовав некрасивое лицо, он с одинаковым успехом

выступал как в характерных, так и в классических партиях, нарушив традиционное деление танцовщиков на «благородных» и характерных исполнителей.

На сцену Парижской оперы юный Огюст впервые вышел в двенадцать лет в пасторали «Пятидесятилетие», а уже в тринадцать исполнил в балете своего отца «Эндимион» партию Амура, которая его прославила. В шестнадцать он получил звание солиста, в восемнадцать уже стал первым танцовщиком. А со временем Вестрис-младший добился подлинной виртуозности. Никто не вращался так стремительно и не взлетал так высоко, как он. «Если Огюст изредка удостаивает касаться земли, то только для того, чтобы не унизить своих товарищей», – сказал как-то Вестрис-старший.

Огюст Вестрис выступал в балетах, пасторалях, поставленных Ж.Ж. Новером: «Безделушки» (1778), «Альцеста» и «Нарцисс и Эхо» Глюка. В 1780–1781 годах он вместе с отцом гастролировал в Лондоне. Потом вернулся в Париж и стал, по определению Новера, самым «выдающимся танцовщиком Европы». Несмотря на недостатки в телосложении, Огюст Вестрис в течение 10 лет выдерживал соперничество с претендентами на его партии.

Его карьера была успешной до 1789 года. Вмешалась французская буржуазная революция. Артистам, связанным с королевским двором, приходилось заботиться о своей безопасности. Огюст Вестрис эмигрировал в Англию и там танцевал в балетах Новера. В Париж он вернулся в 1793 году – и обнаружил, что его место заняли молодые танцовщики. Вестрису-младшему победа далась нелегко. Довелось и остаться без денег, попасть в тюрьму за долги. Но он вновь стал парижским «богом танца», с высокими прыжками, великолепной элевацией, стремительными пируэтами, отточенными двойными кабриолями. И слава его стала воистину европейской – из разных стран приезжали любители балета в Париж, чтобы увидеть Огюста Вестриса в балетах Гарделя «Танцемания» и «Дафнис и Пандроза». Дошло до того, что по личному распоряжению Наполеона Бонапарта Вестриса не пускали в заслуженный отпуск – император не желал лишать Париж одной из главных приманок для иноземцев.

Но его блистательная техника не всем приходилась по душе. Вот что писал в дневнике русский балетмейстер Иван Вальберх, приехавший в Париж в 1802 году для того, чтобы лично ознакомиться с французским балетом: «Вчера видел Вестриса-ломальщика. Боже милосердный, можно так ослепить людей? Что за Вестрис?.. Танцует почти без рук, вертится, как сумасшедший, и даже по временам язык высовывает».

Артист был «богом танца» тридцать пять лет, но к выступлениям на сцене добавилась и педагогическая деятельность. Чего стоят одни имена его учеников – Жюль Перро, Август Бурнонвиль, Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Мариус Петипа. Он оказался прекрасным педагогом, хранителем чистоты канона классического танца и в то же время мастером, умеющим добиться от танцовщицы грации, достойной античной нимфы. Именно за это была ему безмерно благодарна Фанни Эльслер, покорившая все европейские столицы. Он научил балерину выразительности в позах, придал законченность ее движениям. Она считала, что только Вестрис спас ее в молодости от провала.

В 1835 году Вестрис-младший еще танцевал менуэт со своей знаменитой ученицей Марией Тальони. Ему было 75 лет. А 5 декабря 1842 года его не стало.

Огюст Вестрис вернулся к нам в двадцатом веке – в хореографической миниатюре, которую Леонид Якобсон в 1969 году поставил для юного Михаила Барышникова. Этот Вестрис, в блестящем камзоле и белом парике, жил на сцене бурной жизнью, дерзил, издевался, пародировал ханжей и льстецов королевского двора – чего он в реальной жизни себе не позволял. Жеманную «выступку» его менуэтов и паван вдруг прерывал всплеск страсти, руша каноны и предвещая новизну. Это было правдой – в восемнадцатом веке Вестрис уже танцевал так, как впоследствии его ученики – в девятнадцатом. А уж его надменность и нрав в миниатюре были переданы совершенно точно.

Мари Камарго

Хотя ее часто называют реформатором танца, ничего нового она в балет не внесла и даже не собиралась – она совершенствовала, оттачивала и доводила до идеала формы, созданные задолго до нее. Но зато она отважилась на самый настоящий бунт

15 апреля 1710 года в Брюсселе родилась девочка, которая стала олицетворением женского виртуозного танца для первой половины восемнадцатого века. Ее звали Мари-Анн де Кюпи де Камарго. Отцом ее был испанец-музыкант, который вовремя обнаружил у нее способности к танцу. А первым учителем стал дед.

Мари Камарго. Художник Н. Ланкре

Сперва малышку приглашали выступать в домах местной знати. Затем несколько дам собрали деньги, чтобы отправить

Мари-Анн в Париж – учиться у знаменитой Франсуазы Прево. К тому времени Прево была ведущей танцовщицей Королевской академии музыки и танца – кстати, этот «титул» она носила чуть ли не четверть века. Для своего времени она считалась виртуозкой и блистала в дивертисментах, умудряясь в театрализованных бытовых танцах, менуэтах и гавотах, и с маской на лице создавать то, что современники называли «характерами любви».

Достаточно было трех месяцев занятий – и Камарго дебютировала в брюссельском театре «Де ля Монне». Ей тогда было всего пятнадцать лет. Камарго сразу предложили несколько контрактов, она выбрала оперный театр Руана и танцевала там, пока театр не закрылся. К тому времени девушка уже успела получить некоторую известность, и ей предложили место в Королевской академии музыки. Камарго приехала в Париж и 5 мая 1726 года дебютировала в дивертисменте Прево «Характеры танца». Публике она понравилась, в газете «Меркюр де Франс» были отмечены ее техничность, музыкальная чуткость, воздушность и сила, южный пыл, но критики ничего не сказали насчет обязательной для танцовщицы грации…

А за кулисами уже предвкушали поединок между двумя молодыми и честолюбивыми плясуньями – Камарго и Мари Салле. Дебют Салле состоялся четырьмя годами раньше, и она-то как раз уделяла больше внимания грации и актерскому мастерству, чем технике танца.

Камарго трезво, что в ее возрасте даже удивительно, оценила свои плюсы и минусы. Да, первой красавицей ее не назовешь, но ни у кого в труппе нет такой выворотности и такой крошечной ноги. А размеру ножки тогда придавали большое значение – чем меньше, тем аристократичнее.

С такой выворотностью можно не хуже мужчин исполнять заноски. Но кто оценит ее безупречные кабриоли, бризе, антраша руайяль и антраша катр, если ноги до самых лодыжек скрыты тяжелой юбкой, декорированной лентами и цветочными гирляндами? Пышное платье стало врагом Камарго – оно сдерживало ее быстрые движения, ограничивало разнообразие ракурсов тела, тугая шнуровка мешала проявить природную гибкость.

Другим врагом, как ни странно, стала Франсуаза Прево. У Камарго за 1726 год было несколько блестящих партий – морячка в трагедии «Аякс», грация в балете «Тайны любви», морячка, пастушка и вакханка в балете «Любовные похождения богов». Танцовщица вошла в моду. Парижане стали носить туфли и шляпы а-ля Камарго, веера и прически а-ля Камарго. Этого

перенести Прево не могла. По ее воле девушку поставили чуть ли не в задний ряд кордебалета – артисты, которых туда назначали, назывались в то время «береговой стражей». Дело в том, что огромные задники обычно изображали сельский пейзаж, украшенный речкой, озером или морем, а кордебалет стоял у самого задника.

Но Камарго была смела и находчива, да еще прекрасно знала о своей способности схватывать и воплощать все оттенки музыки. Во время одного из спектаклей случилась накладка – танцовщик Давид Дюмулен пропустил свой выход. Музыка играет – а на сцене никто не танцует! Камарго выбежала из кордебалета и сымпровизировала танец, покоривший публику. Все были в восторге, кроме Прево. Она отказалась заниматься с дерзкой ученицей.

Но Камарго договорилась об уроках с танцовщиком Мишелем Блонди, который четверть века назад слыл «величайшим танцовщиком Европы». Он довел до совершенства ее выворотность, которая помогла овладеть всеми секретами заносок, и прыжковую технику.

И тогда Камарго отважилась на бунт. Она самовольно укоротила юбку чуть ли не на двадцать сантиметров. Правда, фижмы и шнурование сохранила, но теперь четкие отточенные движения ее ног были на виду, и публика могла сравнивать ее прыжки с прыжками мужчин-виртуозов. Она блеснула новым и неожиданным для женщины стилем танца – быстрым и напористым, не дающим зрителю возможность рассмотреть недостатки танцовщиц, она сделала ставку на виртуозность. Не уверенная в своей грации, она танцевала только быстрые танцы – в стремительном движении жеманная томность, обязательная для артистки в восемнадцатом веке, все равно невозможна. Знаменитый Вольтер, один из ее поклонников, наградил Камарго странным для сегодняшней публики комплиментом: «Она первая сравнялась в танце с мужчиной».

Вольтер забыл сказать, что Камарго в этом соревновании была в менее выгодном положении, чем мужчины, – им не приходилось в прыжке поднимать на себе пышную юбку и дорогой и тяжелой ткани. Их прыжок был выше, а Камарго проделывала заноски, почти не отрываясь от земли, что гораздо труднее. Вот что писал о ней Джакомо Казанова: «Я видел танцовщицу, которая скакала, словно фурия, откалывала антраша направо, налево и во все стороны, но едва поднималась от пола».

Конечно, обрезанная юбка Камарго вызвала страшный скандал. Публика разделилась на два лагеря. Одни обвиняли актрису в безнравственности – она публично продемонстрировала

ноги. Другие рукоплескали и любовались. Их было куда больше – и слава Камарго выросла неимоверно. Туфли а-ля Камарго вошли в моду среди придворных дам, а ее сапожник стал самым популярным мастером в Париже.

Вслед за Камарго укоротила юбку и ее соперница Мари Салле, а потом и прочие танцовщицы.

Камарго выступала на сцене Королевской академии музыки и танца до марта 1735 года – ей пришлось прервать карьеру по желанию знатного покровителя. Но в декабре 1741 года она вернулась – и тут же вернула свою популярность, сохранив ее вплоть до последнего выхода на сцену 5 марта 1751 года. Интересно, что она не только танцевала, но и пела.

Умерла Камарго 28 апреля 1770 года. На ее смерть откликнулся даже барон Гримм – критик, публицист, дипломат, долгие годы состоявший в личной переписке с Екатериной Великой. Мадемуазель Камарго, известная в кулисах тысячью блестящих похождений, обессмертила себя в театре как родоначальница танца кабриолей». Очевидно, именно «тысяча похождений» и привлекла впоследствии внимание либреттистов и композиторов.

Камарго – одна из немногих танцовщиц, чей образ не затерялся в глубине веков, а постоянно вызывал интерес публики. Возможно, первым ее сделал героиней своего балета в 1868 году итальянский композитор Константино Даль' Арджине. В 1879 году композитор Шарль Лекок сочинил оперетту «Камарго», а в 1872 году балетмейстер Мариус Петипа поставил балет «Камарго» на музыку Минкуса. В 1898 году в Турине состоялась премьера оперы Энрико де Лева «Камарго». А в Эрмитаже хранится картина Никола Ланкре «Танцовщица Камарго», написанная в 1730 году.

Мари Салле

Возможно, и до нее артистки давали советы хореографам или сами ставили для себя выходы и небольшие танцы. Но именно она считается первой танцовщицей-балетмейстером

Мари Салле родилась в 1707 году. Если Камарго происходила из музыкальной семьи и получила неплохое образование, то Мари Салле была дочкой акробата и с одиннадцати лет выступала на ярмарках. От балаганной артистки требуется универсальность, и она вместе с братом Франсисом, который был старше на два года, участвовала в комических операх, фарсах, пантомимах, дивертисментах. Родители девочки, потомственные странствующие артисты, заметили ее способности и не пожалели денег – отдали ее и брата учиться к самому знаменитому Жану Балону. Он мог преподать не только безукоризненную танцевальную технику, но и искусство пантомимной игры в модной тогда условной патетической манере. Когда он в 1699 году гастролировал в Лондоне, язвительные английские критики высказались так: «Выразить что бы то ни было в простых естественных движениях никогда не приходило ему в голову». А вот во Франции его искусство пользовалось успехом.

Мари Салле. Художник М.-К. де Ла Тур

Именно это и требовалось брату и сестре Салле – ведь вольные труппы, давая спектакли в провинции, сталкивались со всевозможными запретами. Случалось, что им позволяли дать спектакль, в котором есть и сюжет, и сложные отношения героев, но не позволяли петь и декламировать, тогда вся надежда была на танец и пантомиму. Вскоре, кстати, этот запрет появился и в Париже – «Комеди Франсез» восстановила свою давнюю монополию на драматические спектакли, и ярмарочные театры имели право наделить речью только одного из персонажей.

Жан Балон рекомендовал способную ученицу своей партнерше, знаменитой Франсуазе Прево. У нее Мари завершила хореографическое образование, хотя уроки случались редко. Главной ее школой был странствующий театр, в котором

танцевали без учета академических правил.

Брат и сестра очень рано стали гастролерами – в 1716 году они выступили в Лондоне на сцене театра «Линкольн Инн Филдс». Привез их туда английский антрепренер Джон Рич. В афишах значилось «танцевание, серьезное и комическое, двух детей, учеников г. Баллона». Также они исполняли роли Арлекинов в спектакле «Два Арлекина». В 1717 году они поступили в труппу Симона Муалена, который ставил пьесы сказочно-феерического характера с обязательным танцевальным дивертисментом. Но труппа распалась, и в 1724 году брат и сестра Салле снова оказались в Лондоне, куда их пригласил Рич. Там ставились пантомимы, серьезные и комические. Материал для серьезных Рич брал из античной мифологии, а комические включали в себя похождения Арлекина в стиле комедии дель арте и чудеса театральной машинерии. Мари и Франсис исполняли номера, которые назывались «драматические развлечения в танцах». Иногда эти «развлечения» превращались в короткий балет. Молодая танцовщица так понравилась английской публике, что специально для ее бенефиса поставили оперу «Камилла» с множеством танцевальных интермедий.

В 1721 году Прево сделала Мари Салле царский подарок – позволила заменить себя несколько разв спектакле «Венецианские празднества». Это было дебютом Салле в Парижской опере. Но до официального вступления в труппу было еще очень далеко. Более того – первая попытка Салле стать одной из ведущих танцовщиц Парижа кончилась неудачей.

17 сентября 1727 года Мари Салле выступила на сцене Королевской академии музыки и танца в опере «Любовные похождения богов», где имелся непременный танцевальный дивертисмент. Вроде бы успешно – и все же оказалась в кордебалете. Видимо, планка, высоко поднятая техничной Камарго, была для нее недосягаема. Или же молодая артистка хотела покорить публику тем, что до сих пор на балетной сцене было необязательным, – актерским мастерством.

Она выступила в хореографических миниатюрах, которые Прево объединила в дивертисмент «Характеры танца», но, чтобы блеснуть своими талантами, отважилась на новшество. Вместе с партнером Антуаном Лавалем она вышла на сцену в «городском платье» и без масок. Это случилось 17 февраля 1729 года. Публике это понравилось, а начальству – нет. Танцовщица поссорилась с директором Оперы Лебефом и уехала в Англию. Там ее любили и признавали за ней право на эксперименты.

Но французская публика успела оценить Мари Салле. И когда она, порадовав англичан, в 1731 году вернулась в Париж, уже не

было и речи о кордебалете – она стала получать первые партии. Однако вскоре Салле заскучала – дивертисменты были уж очень однообразны.

У Парижской оперы была «соперница» – Итальянская комедия. Это был «молодой» театр – его основал в 1716 году итальянский драматург и актер Людовико Риккобони. Он пытался скрестить комедию дель арте и французскую классическую комедию. Его сын, Франческо Риккобони, тоже драматург и актер, был ровесником Салле, и их художественные взгляды имели много общего. В Итальянской комедии решили поставить комедию «Букет» и вставить в нее балет, сочиненный специально для Салле. Она, предчувствуя интересную работу, согласилась – и махнула рукой на контракт с парижской Оперой, в котором недвусмысленно запрещались такие эскапады.

Дирекция Оперы пожаловалась министру двора графу Морепа. Граф пригрозил танцовщице, что если она не откажет «итальянцам», то попадет в тюрьму Фор-Левек.

И куда же скрылась Мари Салле? Разумеется, в Англию, под крылышко к Джону Ричу, который к тому времени обосновался в театре Ковент-Гарден. Тогда-то и началась ее карьера балетмейстера.

Ей исполнилось двадцать семь лет, но она отчетливее, чем опытные хореографы, видела, что возможности старых танцевальных форм исчерпали себя, а техника ради техники уже мешает развитию искусства. В балете должно быть действие, раскрывающее в пантомиме чувства героев и замысел хореографа. Танец должен обрести душу.

Неслучайно первым балетом-пантомимой, поставленным Салле, стал «Пигмалион» – история о том, как скульптор силой любви оживил созданную им прекрасную статую. Премьера состоялась 14 февраля 1734 года, а Салле уже работала над следующим своим балетом – «Бахус и Ариадна». Танец у Салле возникал в кульминационных точках сюжета и имел характер диалога: Пигмалион учил только что ожившую Галатею двигаться и танцевать, Ариадна умоляла Бахуса не покидать ее. В таких па-де-де важна была не техника мелких заносок, а выразительная и гармоническая пластика всего тела.

Такая пластика требовала свободы тела – и Салле, взяв пример с Камарго, стала упрощать балетный костюм. Она первая рискнула появиться на сцене в образе Галатеи, надев простое муслиновое платье с драпировками в стиле классической скульптуры, в туфельках без каблуков и с волосами, свободно падавшими на плечи. Более того – без драгоценностей. В сущности, она опередила события на полвека. Свобода костюма

искупалась целомудрием пластики – не зря же Салле за неприступность прозвали весталкой.

В «Пигмалионе» Салле обновила балетную пластику и костюм, но по содержанию постановка еще тяготела к стилю галантных французских пасторалей. В «Бахусе и Ариадне» Салле больше внимания уделяла сильным движениям души – горести, отчаянию, гневу, а сюжет был драматичен. Этот балет стал ее лучшим произведением, хотя в дальнейшем она поставила немало танцев, в том числе на музыку Генделя. Джон Рич пригласил его в Ковент-Гарден, и там было показано несколько его опер – «Орест», «Ариадна на Крите», «Ариодант», – куда он включил танцевальные номера, написанные для Салле. Ко второй редакции оперы «Верный пастух» Гендель написал целый пролог «Терпсихора». Не все шло гладко, лондонская аристократическая публика поддерживала оперную труппу Королевского театра и выступала против Генделя. Ходили слухи, что Королевский театр пытался переманить Салле на том основании, что она не подписала контракта с Генделем, и танцовщица ответила: «Но разве мое слово ничего не значит?» Кончилось это тем, что противники Ковент-Гарден подстроили провал новой оперы Генделя: на премьере Салле, которая исполняла роль Купидона и вышла переодетая в мужской костюм, была освистана. Оскорбленная танцовщица навсегда покинула Англию.

Во Францию она вернулась очень вовремя – из Парижской оперы только что ушла Камарго. Хотя по уставу беглецы исключались из труппы навсегда, Салле хорошо приняли и сразу дали ей ведущую партию в «Балете цветов», а также хорошего партнера – Давида Дюмулена. Скорее всего, она же была и автором балета. Это было в 1735 году, и в кордебалете плясал двенадцатилетний мальчик, который впоследствии стал не только танцовщиком и балетмейстером, но выдающимся теоретиком балета. Его звали Жан Жорж Новер. В дальнейшем Салле исполнила немало партий, а 14 июня 1739 года подала прошение об отставке.

Покинув Оперу, она не покинула балета – тем более, что вскоре при дворе появилась женщина, способная оценить ее талант. Это была маркиза де Помпадур. Ей пришлось нелегко – с одной стороны, она стала фавориткой короля Людовика XV, а об этой «должности» мечтали все аристократки, с другой – король скучал, и удержаться рядом с ним могла только женщина, умеющая его развлечь. Маркиза, любившая театр, постоянно устраивала в Версале придворные спектакли, для участия в которых приглашались «звезды», в том числе и Мари Салле.

Примерно в это время в ее доме бывал и видел ее репетиции

Новер. Вот что он писал впоследствии: «Покинув театр, она продолжала ежедневно заниматься. Я был очарован ее танцем; она не знала ни блеска, ни трудностей, распространенных ныне, но заменяла эту мишуру простой и трогательной грацией. Ее лицо, свободное от жеманства, было благородно, выразительно и одухотворено. Исполненный ею танец был отмечен и чувствительностью, и лукавством, она отнюдь не прыжками и скачками проникала к сердцу».

В последний раз Салле вышла на сцену в ноябре 1752 года, исполнив на празднике в Фонтенбло куранту и менуэт с Луи Дюпре. Она умерла в Париже 27 июня 1756 года.

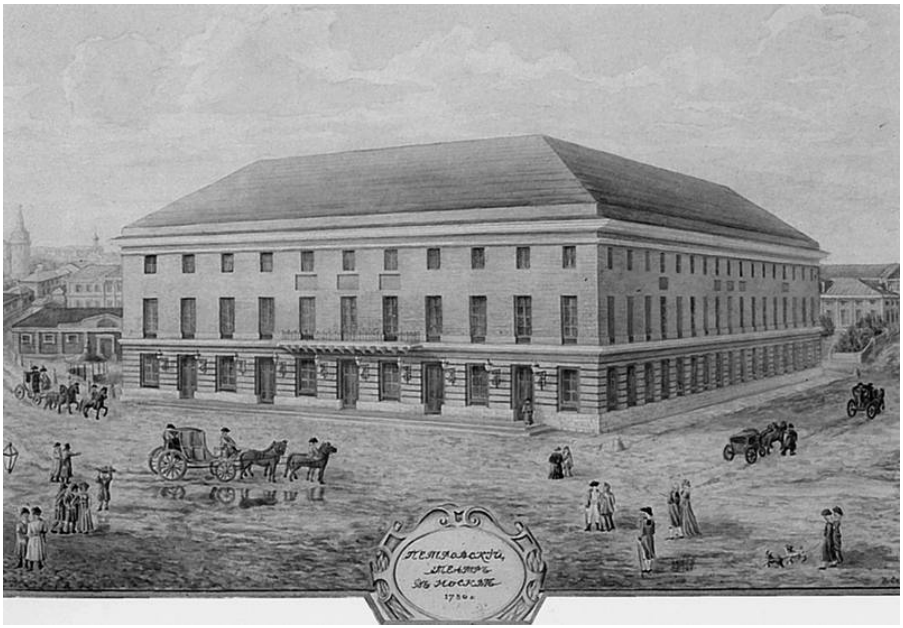
Жан Доберваль

Если о других балетмейстерах говорят и пишут, перечисляя длинный ряд созданных ими спектаклей, то этот для нас фактически – автор одного балета. Но какого!

Его лучший балет пережил века и сохранился практически в первозданном виде. Его передавали от поколения к поколению, как драгоценную безделушку, и безделушка оказалась долговечнее огромных пятиактных помпезных танцевальных конструкций.

Это – единственный балет восемнадцатого века, который мы получили в наследство почти таким, каким он был в день премьеры, в 1789 году. Остальные, увы, забыты прочно и бесповоротно, остались лишь воспоминания и гравюры – а много ли по ним поймешь о танце?

Все началось в тот день, когда немолодой балетмейстер Жан Доберваль, путешествуя по французской провинции, остановился пообедать в захудалом кабачке. Его внимание привлекла раскрашенная гравюра в духе популярных тогда картинок Буше: на ней грозная мамаша, забравшись на сеновал, безмолвно ругала последними словами влюбленную парочку. Все трое – те самые поселяне, которые как раз входят в моду на балетной сцене, а гравюра – готовый сюжет. Эта идея развеселила Добервaля, но потом он задумался – почему бы и нет? Даже название сложилось забавное – «Балет о соломе»…



Петровский театр. Гравюра XVIII в.

Жан Берше (Добервалем он стал уже потом) родился в Монпелье 19 августа 1742 года. Танцевать он учился в Париже, в школе при Королевской академии музыки и танца, стал демихарактерным танцовщиком, то есть практически универсалом.

Дебютировав в 1761 году в парижской Опере, он вскоре уехал в Штутгарт, потом вернулся и с 1770 года был первым танцовщиком Оперы, говорят – и первым ловеласом Парижа, влюбился в танцовщицу, выступавшую под псевдонимом Теодор (настоящее имя – Мари Мадлен Крепе), женился, остепенился и задумался о будущем. Карьера танцовщика близилась к завершению, а выбиться в балетмейстеры в парижской Опере нелегко. Правда, он ставил балетные спектакли в Турине, но довольно давно – ему только исполнилось восемнадцать. Прибавился конфликт с дирекцией, и в 1783 году Доберваль покинул и Оперу, и Париж.

Доберваль уехал в Испанию, а потом в Бордо – там тоже была балетная труппа, с которой он поставил несколько спектаклей, начав с «Забав Терпсихоры». Два из них – «Ветреный паж» и «Дезертир» – были обречены на успех: в основу «Дезертира» легла всем известная комическая опера П.А. Монсиньи, а сюжет «Ветреного пажа» позаимствован у Бомарше, в комедии «Женитьба Фигаро», которая пользовала невообразимым успехом. Доберваль показал себя балетмейстером-новатором,

продолжателем дела Новера, он развивал принципы выразительного действенного танца, подчиняя все хореографические средства единому замыслу. И вот – гравюра, влюбленная парочка, сердитая мамаша… Скорее всего, этот спектакль можно поставить очень быстро, музыку – собрать с миру по нитке, мало ли в балетах «крестьянских» танцев, самому – исполнить главную мужскую роль, и пусть влюбленного парня зовут Колен. Горячо любимая супруга получит партию красавицы Лизы. И останется только найти исполнителя на роль грозной Марселины (имя и характер тоже позаимствованы у Бомарше). И вполне можно успеть к июлю…

Премьера нового балета состоялась в Бордо 1 июля 1789 года – за две недели до парижского бунта и взятия Бастилии. Его полное название звучало так: «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг». Все было очень просто и очень смешно: Марселина хотела отдать дочку Лизу за богатого мельника, Лиза хотела замуж за бедного, но молодого и красивого поселянина Колена, и в конце концов Марселина, чтобы помешать свиданию влюбленных, запирала дочку на сеновале, куда уже успел пробраться Колен. Публика была смышленая и в объяснениях не нуждалась. Хохот в зале не смолкал.

Дальнейшая судьба Жана Доберваля была такова: он поставил «Национальный балет», в котором декларировалась верность народа королю и королеве, но время было революционное – на хореографа ополчились якобинцы. Пришлось бежать с женой в Англию. Там она вскоре умерла. Доберваль, не в силах справиться со своим горем, отошел от творчества и жил уединенно. Из Англии он перебрался во Францию, поселился в небольшом городе Туре. Его смерть в 1806 году осталась не замеченной современниками.

А дальнейшая судьба его лучшего балета – это созвездие великолепных спектаклей и блистательных имен.

Уехав в Англию, Доберваль лично поставил «Балет о соломе» в Лондоне. Правда, сам уже не взялся за роль Колена – ее исполнил Шарль-Луи Дидло, впоследствии – знаменитый балетмейстер. Роль его соперника, Алена, досталась итальянцу Сальваторе Вигано, который тоже впоследствии прославился как хореограф. А Лизу танцевала мадемуазель Теодор. Премьера состоялась 30 апреля 1791 года.

И началось! Вигано привез постановку Доберваля в Венецию, в театр «Сан-Самуэле», сам исполнил главную роль, премьера – в 1793 году. В той же редакции балет ставился в Вене (1794), Марселе (1795), Лионе (1796), Неаполе (1797). Наконец настала

очередь Парижа – 13 октября 1803 года. Музыка все еще была сборной, хореография – более или менее постоянной. Затем – Вена, Стокгольм, Копенгаген, Милан, Мадрид, Брюссель. Меняются названия! «Худо сбереженная дочь, или Бесполезная предосторожность», «Обманутая старуха», «Жанна и Колен, или Деревенская свадьба», «Лиза и Колен» – кто во что горазд. Хореография остается.

В России «Балет о соломе» впервые был поставлен в Москве, в Петровском театре, 14 декабря 1800 года, под названием «Обманутая старуха». Свое нынешнее название он получил в 1808 году, когда его перенесли на стену Петербургского Большого театра Дидло и гастролировавший тогда в России французский танцовщик и хореограф Луи Дюпор: «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность». Самая старая дошедшая до нас петербургская афиша спектакля относится к 1818 году. Первой русской танцовщицей, выступившей в партии Лизы, была Авдотья Истомина, воспетая Пушкиным. Среди исполнителей партии Колена оказался Ираклий Никитин – первый русский танцовщик романтического репертуара.

В 1828 году новую музыку к балету сочинил французский композитор Луи Герольд. Потом его партитура почему-то была утрачена, и в 1864 году музыку для «Тщетной предосторожности» написал немецкий композитор и дирижер Петер Гертель. Потом оказалось, что сочинение Герольда все же уцелело, и у балетмейстеров оказались в распоряжении две полноценные музыкальные версии. Версии – две, сценарий – один, хореография, возможно, тоже одна…

Мог ли Жан Доберваль предвидеть такую удивительную судьбу своего балета? Ведь, кажется, не осталось ни одного известного театра, где время от времени не возрождалась бы к новой жизни «Тщетная предосторожность». Лучшие хореографы всех стран бережно восстанавливали старый добрый балет – а зрители всех стран и по сей день аплодируют ему. Позабытый хореограф одержал настоящую победу.

Тимофей Бубликов

Этот юноша из Малороссии сделал отличную для столичного артиста карьеру – сперва был танцовщиком, затем стал преподавателем и балетмейстером. Но была в этой карьере изюминка, редкая для русских артистов в восемнадцатом веке, – ему рукоплескали в оперном театре Вены, а уж там зрители знали толк в танцевальном мастерстве

Настоящая фамилия артиста – Бубличенко. Он родился в 1748 году в Малороссии. Сперва он учился в театральной школе при Ораниенбаумском театре, потом его заметили, перевели в Петербуржскую танцевальную школу, которую он окончил в 1763 году, и был принят танцовщиком в придворную балетную труппу.

В те годы на российской балетной сцене ставили спектакли такие европейские знаменитости, как австрийский балетмейстер Франц Гильфердинг, итальянский балетмейстер и композитор Гаспаро Анджолиони, итальянский балетмейстер Джузеппе Канциани.

Гильфердинг появился в России в 1759 году и привез с собой целый творческий коллектив – композитора Иосифа Штарцера, танцовщицу Сантини-Убри, танцовщика Мекура с женой Джиованной Мекур. Очень скоро он включил в эту «группу единомышленников» русского драматурга и поэта Александра Сумарокова. Тот написал пьесу-сценарий для аллегорического балета «Прибежище Добродетели», в котором, по моде того времени, были не только танцы и пантомима, но хоры, арии, драматические монологи и диалоги.

Интерьер театра в усадьбе Останкино

Балет при дворе понравился, и Гильфердинг взялся за работу. Тогда, как и теперь, ученики балетных школ участвовали в спектаклях, и балетмейстер обратил внимание на редкие способности Тимофея Бубликова.

Судя по тому, что Гильфердинг доверил совсем юному танцовщику партию сатира в балете «Возвращение Аполлона на Парнас», поставленном в 1763 году, у Бубликова был хороший прыжок и актерские способности – такие партии обычно требовали отточенной техники прыжков и вращений, а также чувства юмора.

Первое выступление на придворной сцене принесло ему успех, но танцовщик был русским – и зрители по принятому среди придворных обычаю стали называть юношу попросту Тимошкой.

7 октября 1764 года Семен Андреевич Порошин, воспитатель великого князя Павла Петровича, записал в своем дневнике: «В маленькой пьесе и в балете изволил его высочество аплодировать многократно, особливо в балете танцовщику Тимофею, Парадису и Меркурше. Два раза партер без него захлопал, что ему весьма было неприятно. Пришедши к себе, долго роптал о том». Великому князю только что исполнилось десять лет, и незадолго до того состоялся его собственный дебют в балете «Ацис и

Галатея». Главные роли в нем исполнили придворные дамы и кавалеры: Ациса танцевал наследный принц Курляндии Петр, а Галатею – графиня Сивере. Павел, с которым занимался сам Гильфердинг, был Гименеем и, по отзывам современников, танцевал довольно искусно и уверенно.

28 октября 1764 года Порошин писал, что «…в балете охотничьем… Меркурша, Парадис и Тимофей весьма хорошо танцевали. Беспрестанно почти аплодированы были». Очевидно, это был «Балет с зайцем», поставленный в 1764 году.

Необыкновенные способности артиста привлекли внимание самой государыни. Она согласилась отправить его на два года за границу для совершенствования мастерства.

В начале зимы 1764 года, когда встал санный путь, Тимофей Бубликов был направлен в «командировку» за границу вместе с живописцем Иваном Фирсовым и танцовщицей Сантини-Убри. Он поехал в Вену к своему учителю Гильфердингу, незадолго до того покинувшему Россию. А было ему тогда шестнадцать лет.

В середине восемнадцатого века в Вене, кроме придворного театра, работали также «Кертнертортеатр» и «Бургтеатр», где выступали профессиональные танцовщики. Там работал Гильфердинг, закладывая основы австрийского национального балета. Он делал все, чего только могла пожелать публика. Были довольны и зрители старшего поколения, для которых он ставил веселые пасторали с благополучным финалом и грубоватые комические балеты («Дивертисмент садовников», «Прядильщица, или Голландский трактир», «Кума, подай мне кочергу»), были довольны и образованные господа – для них предназначались балеты нового направления – действенные, историко-трагедийные. В них было и «что танцевать» и «что играть». Гильфердинг использовал сюжеты трагедий Расина, греческую и римскую мифологию, широко вводил в свои балеты пантомиму. Как раз тогда шли споры о недавно вышедшей книге знаменитого французского артиста и балетмейстера Новера «Письма о танце и балетах», и Гильфердинг, фактически предвосхитивший его идеи, своими постановками словно иллюстрировал теории великого француза.

Вот в какую обстановку попал Тимофей Бубликов – в зале не вельможи екатерининского двора, но подлинные знатоки искусства. Как раз тогда Гильфердинг поставил в Вене балеты «Триумф любви» и «Любовники, защищенные любовью». Шли в Вене и балеты итальянца Гаспаро Анджолиони, считавшего себя учеником и последователем Хильфердинга: «Дон Жуан» (1761), «Осада Цитеры» (1762), «Китайский сирота» (1764) на музыку К.В. Глюка.

В них-то и блистал Бубликов, завоевывая понемногу европейскую известность. Только после этого его по-настоящему признали в России. Для русского придворного зрителя венские аплодисменты значили много – после возвращения в Санкт-Петербург Бубликов был зачислен в труппу первым танцовщиком наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание танцмейстера двора.

Когда он выходил на сцену, его приветствовали аплодисментами и называли уже уважительно – Тимофеем Семеновичем.

В Санкт-Петербург приехал Гаспаро Анджолиони. Это был балетмейстер-новатор, один из основоположников действенного балета, отдававший предпочтение выразительной пантомиме перед бессодержательным «фигурным танцем». Бубликову повезло – он встретил молодого одаренного балетмейстера, который ставил спектакли на музыку не придворных капельмейстеров, а Глюка и Скарлатти, и с творчеством Анджолиони он уже хорошо познакомился в Вене.

Бубликов стал ведущим танцовщиком труппы, выступал не только с русскими балеринами, но и с иностранками – с Бурнонвиль в «Балете пастухов и пастушек» и с Обри в «Балете греческого народа» при опере «Олимпиада», поставил которые Анджолиони.

Хореограф доверил ему главные партии в своих балетах – это был Альцинд в «Побежденном предрассудке» (1768), Ренольд («Армида и Ренольд», 1769), Купидон (балет «Прибежище Купидона» при опере «Антигон», 1770), Ростислав («Семира», 1772). В 1772 году Анджолиони покинул Россию, и в дальнейшем Бубликов работал с другими балетмейстерами, не столь известными. Он исполнил партии Персея («Андромеда», 1772), Эндимиона («Диана и Эндимион», 1775), Пигмалиона («Пигмалион», 1776). А что касается партии Юпитера в балете «Юпитер и Семела», то есть предположение, что сам Бубликов этот балет и поставил.

Видимо, в последний раз Бубликов вышел на сцену в 1778 году, в балете, поставленном Анджолиони для оперы Паизиелло «Ахилл в Сцире». Артисту было только тридцать лет. Почему он покинул профессиональную сцену – неизвестно. В 1777 году он преподавал в Театральной школе, потом стал педагогом и балетмейстером при крепостном театре графа Шереметева, преподавал там и ставил танцы с 1795 по 1799 год. Дальнейшая судьба Бубликова неизвестна. Умер он около 1815 года.

Татьяна Шлыкова-Гранатова

Судьба этой танцовщицы может считаться счастливой. Она была крепостной балериной – но всю жизнь провела в доме графов Шереметевых на привилегированном положении. Этим она была обязана своей дружбе с крепостной актрисой Прасковьей Ковалевой-Жемчуговой

Жемчугова была старше подруги на пять лет. Она родилась в 1768 году в семье кузнеца – коваля. Ее родители были крепостными князей Черкасских. По отцовскому ремеслу ей дали фамилию Ковалева. Позднее, когда граф Шереметев, чьей подругой она была много лет, решил с ней обвенчаться, по его приказу были сфабрикованы документы, доказывающие, что артистка происходит из рода польских шляхтичей Ковалевских.

Девочка росла в доме родственницы Шереметевых, княгини Марфы Михайловны Долгорукой. За хороший голосок ее взяли в домашний театр – на воспитание. Затем Прасковья обучалась светским манерам, пению, музыке, французскому и итальянскому языкам. Она училась у лучших русских актрис: Е. Сандуновой и М. Синявской. Когда Николай Петрович заинтересовался юной девушкой, он был прежде всего пленен ее необыкновенным певческим даром, благодаря которому Параша быстро завоевала его особое внимание и расположение. Вскоре он специально для любимой выстроил большой театр в Останкине. За время артистической карьеры она спела около пятидесяти партий, и театр составлял для нее смысл существования.

Портрет Т. Шлыковой-Гранатовой. Художник Н.И. Аргунов

На их тайном венчании присутствовали лишь два свидетеля – знаменитый архитектор Джакомо Кваренги и бывшая крепостная актриса театра Татьяна Шлыкова-Гранатова. Но счастье их длилось недолго. 23 февраля 1803 года, через три недели после рождения сына Дмитрия, Прасковья Ивановна скончалась.

В память о жене Шереметев приказал окружить заботой Гранатову – «содержать ее в доме и иметь все возможное о ней и ее спокойствии попечение и ничем не нарушать ее мирное пребывание».

Шлыкова-Гранатова родилась в 1773 году в семье

крепостного оружейника. С семи лет Татьяна была взята в домашнюю театральную школу Шереметевых, где и подружилась с Прасковьей Ковалевой. Там она получила воспитание не хуже, чем девочка из хорошей дворянской семьи: французский язык, итальянский язык, пение, музыка. Но ярче всего ее талант проявился в танцах. Именно поэтому Шлыкова-Гранатова, выступавшая также в комедиях и операх, числилась танцовщицей. Она исполнила оперные партии: юной самнитянки в «Самнитских браках» Гретри, Клариссы в «Смешном поединке» Паизиелло.

В обширном балетном репертуаре шереметевского театра она исполняла самые различные роли, от партий в дивертисментных паде-де и па-де-труа до комедийных и пантомимных. Современники вспоминали ее царевну Креузу в «Медее и Язоне», королевну в «Инесе де Кастро». Она начала выступать еще совсем маленькой девочкой и уже в 1785 году танцевала перед императрицей Екатериной, удостоившись высочайших похвал.

Судя по репертуару Татьяны Шлыковой-Гранатовой, а также по ее портрету, написанному крепостным художником Николаем Аргуновым, она исполняла главным образом роли совсем юных девушек. Тоненькая, стройная, с хорошо посаженной маленькой головой, с умными выразительными глазами, Татьяна была одинаково хороша и в игровых, и в танцевальных эпизодах.

К сожалению, ее сценический путь оказался недолог. К 1800 году спектакли шереметевского театра почти прекратились. Артистка, оставшись в графском доме, исполнила слово, данное умиравшей подруге, – заменила мать ее маленькому сыну, а потом помогала растить ее внука. В 1803 году она получила вольную, но Шереметева не покинула. Образованная, знающая языки и литературу артистка имела много знакомых в мире искусства. Особенно она сблизилась с «арзамасцами» – литературным кружком, в котором участвовали Жуковский, Пушкин, Батюшков и другие поэты начала девятнадцатого века.

Шлыкова-Гранатова до последних дней сохранила горячую любовь к своему искусству. По воспоминаниям внука Николая Петровича Шереметева, она уже в глубокой старости любила присутствовать на уроках танцев, которые давал молодому графу знаменитый Огюст Пуаро, и хорошо помнила все балетные термины. «Татьяна Васильевна до самой старости любила говорить о танцевальном искусстве, – писал он. – Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно». Очевидно, русские танцовщицы на рубеже веков тоже экспериментировали с пальцевой техникой, хотя свидетельств этого не осталось.

Умерла Татьяна Шлыкова-Гранатова в 1863 году.

Романтический балет

Что нам осталось от балета восемнадцатого века? Только музыка, либретто, гравюры, эскизы декораций и костюмов, имена танцовщиков, отрывочные воспоминания современников. Как именно выглядел спектакль, какие гениальные прозрения хореографа пользовались успехом – мы не знаем и вряд ли узнаем

Другое дело – романтический балет девятнадцатого века. Достаточно сказать – «Сильфида» и «Жизель»…

Эти балеты передавались от поколения к поколению, и задачей постановщиков с репетиторами было точнейшее сохранение хореографии.

Новая эра в балете началась в первой трети девятнадцатого века. Это в какой-то мере было связано с политикой и очередным переделом Европы. Конец восемнадцатого и начало девятнадцатого века – это время Французской революции и Наполеоновских войн. А балет – искусство, которое может развиваться только в мирной обстановке. Для русского балета, впрочем, Французская революция оказалась полезна: ее последствия так испугали императрицу Екатерину, что каждый иностранец стал ей казаться опасным заговорщиком. Было дано указание уволить с казенной службы всех иностранных подданных, кроме несомненно благонадежных. Так балет освободился от французских и итальянских артистов, балетмейстеров и педагогов, неблагонадежных в политическом отношении. Дорога отечественным кадрам была открыта. Состоялся балетмейстерский дебют Ивана Вальберха, чья деятельность стала важным этапом в развитии русского балета.

Император Павел Первый, любивший вмешиваться во все сферы общественной жизни, не обошел вниманием и балет. Он запретил распространенный в революционной Франции вальс – полагал, что этот танец чересчур свободолюбив и воспитанию нравственности не способствует. Кроме того, он предложил обходиться в спектаклях одними танцовщицами, так как здоровые мужчины, по его мнению, должны были служить в армии. Как в семнадцатом веке все роли, мужские и женские, исполняли мужчины, так в конце восемнадцатого – женщины. Появилось особое амплуа балетных артисток – «травести», и продержалось оно довольно долго. Однажды Павел решил выписать в столицу балетмейстера-иностранца, но иностранец по фамилии Шевалье оказался плохим хореографом. Однако он сделал для русского балета два добрых дела – привез новый, более естественный и

свободный танец, а также юного родственника – танцовщика Огюста Пуаро. Пуаро заинтересовался русскими плясками и скоро стал лучшим их исполнителем на петербургской сцене. Впоследствии он ставил патриотические дивертисменты, имевшие большой успех, и остался в России навсегда.

В конце 1801 года в Россию прибыл Шарль Луи Дидло – тот самый, чьими балетами впоследствии восхищался Пушкин. Его можно считать самым ярким и талантливым из предшественников романтического балета. Это был балетмейстер европейского уровня – прежде, чем стать хореографом, он танцевал ведущие партии в Швеции и во Франции, а первые свои балеты поставил в Лондоне. Это был изобретательный и смелый постановщик, любивший технические трюки – редкий его балет обходился без знаменитых полетов: в воздухе порхали зефиры, нимфы и амуры. Он первый ввел групповые танцевальные полеты. В России он стал педагогом и выпустил таких замечательных танцовщиков, как Адам Глушковский, Мария Данилова, Анастасия Новицкая, Иван Шемаев.

Возможно, именно Дидло ввел позу «на пальцах», то есть на самых кончиках пальцев. Все первые изображения арабеска или аттитюда на пальцах относятся к его спектаклю «Зефир и Флора». В таком случае первой танцовщицей, публично, а не в репетиционном зале, вставшей на пуанты, была Мария Данилова. Случилось это в 1808 году. До танца на пуантах было еще очень далеко. В Европе первые попытки сделали в 1815 году танцовщицы Женевьева Гослен и Амалия Бруньоли. По некоторым сведениям, в 1817 году в Копенгагене итальянская гастролерша Джинетти учила танцевать на кончиках пальцев солистку Карен Янссен.

Так балерины стали создавать «технический арсенал» романтического балета с его фантастическими, парящими в воздухе героинями. И вовремя – в начале девятнадцатого века женский танец сильно отставал от мужского. Мужской изобиловал высокими и сложными прыжками, верчением на полу и в воздухе, разнообразными заносками. А женский строился главным образом на партерных движениях, недалеко уйдя от достижений восемнадцатого века. Дуэтные поддержки тоже разнообразием не отличались. Танцовщик очень редко поднимал партнершу хотя бы до уровня груди и никогда не подбрасывал в воздух. В дуэтном танце оба партнера делали, в сущности, одни и те же несложные по технике па.

После окончания Наполеоновских войн стало ясно, что сентиментализм выходит из моды. Публика – и европейская, и российская, – ждала перемен. С одной стороны, тяжесть военного

времени была позади и многие из зрителей проявили в боях мужество и героизм. Они хотели и на сцене видеть подвиги, победы, яркие и сильные характеры. С другой – эта же публика устала от потрясений и охотно улетала мыслями в царство мечты, в вымышленное прошлое.

Была и еще одна причина, по которой романтический балет понравился публике. Виртуозность танца стала принимать уродливые формы.

Стиралась разница между исполнением движений мужского и женского танца. Балерины-виртуозки выглядели грубовато – а всякое послевоенное поколение публики хочет видеть на сцене красоту и женственность.

О том, что в балете назрели перемены, свидетельствует история Луи Дюпора. Сперва принятый столичной публикой на ура, затем он сподобился сомнительного комплимента «похож на хорошо устроенную машину».

Первая треть девятнадцатого века была временем окончательного утверждения балета как самостоятельного сценического жанра. Были живы старые жанры – мифологические и пасторальные балеты, дивертисменты. Но в их традиционных сюжетах наиболее талантливые постановщики уже искали правду живых человеческих чувств.

Предромантизм подготовил качественный сдвиг в искусстве балета, новую балетную поэтику. К началу 1830-х на первый план вышли контрасты между возвышенным и житейски низменным, что составляло суть романтизма. На первые роли выдвинулся женский танец. А мужской все более утрачивал позиции. Один из законодателей парижских балетных мод Теофиль Готье писал в рецензии на бенефис Фанни и Терезы Эльслер, состоявшийся 7 мая 1838 года: «В самом деле, что может быть отвратительнее зрелища мужчины, показывающего красную шею, огромные мускулистые руки, ноги с икрами как у швейцара и весь тяжелый костяк, сотрясаемый прыжками и пируэтами».

Днем рождения подлинно романтического балета следует считать 12 марта 1832 года. В этот день в Париже состоялась премьера балета «Сильфида», поставленного Филиппом Тальони для его дочери Марии Тальони – балерины, чье имя – эпоха в развитии классического танца. Если до того выдающуюся танцовщицу зрители и газетчики называли Терпсихорой, то после 1832 года – Сильфидой. Романтическая утопия сменила классицистский миф.

Это был первый белотюниковый балет. Тальони с дочерью совершили не только реформу классического танца (Мария Тальони на пуантах действительно танцевала), но и

долгожданную реформу балетного костюма, сделав его полупрозрачным и воздушным, что немало способствовало легкости и невесомости танца. Мария Тальони стала первой балериной нового стиля.

Содержание балета было несложным. Молодому шотландцу Джеймсу явилась Сильфида – дух, олицетворяющий свободу творческой фантазии. Джеймс влюбился и всем пренебрег, чтобы обладать ею. Но когда при помощи мстительной колдуньи герой наконец завладел Сильфидой, ее крылья опали и она умерла. Чересчур поздно осознав, что творческая фантазия, лишенная свободы, мертва, Джеймс в финале балета сошел с ума.

Вершиной романтического балета стала бессмертная «Жизель». В основу либретто, написанного известным писателем-романтиком Теофилем Готье, легло славянское предание об обманутых девушках, которые после смерти становятся грозными мстительницами – виллисами. А балетмейстеры Перро и Каралли, возможно, вдохновились танцами мертвых монахинь из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» – эта опера считается предшественницей романтического балета. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений.

Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник, чем балет восемнадцатого века, в литературе он черпал сюжеты и героев. Кто из поэтов романтичнее лорда Байрона? И вот появляется балет «Корсар» по мотивам его поэм на музыку Адана (со временем Байрона в этом балете становилось все меньше, а вставных номеров на музыку других композиторов – все больше). В 1831 году выходит и сразу становится событием литературной жизни роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» – и вскоре по его мотивам Жюль Перро ставит балет «Эсмеральда» на музыку Пуни.

Понемногу росла роль музыки, которая стала авторской, – прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям. Как раз в «Жизели» было достигнуто единство музыки,

пантомимы и танца. Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики.

«Жизель» – первый балет, в котором танец – единственно возможное средство для выражения чувства и развития сюжета. Если в первом действии танец и пантомима переплетаются, характеры героев передаются через хореографию, а коллизии сюжета – через пантомиму, то во втором танец для виллис – то же, что дыхание для живых людей. Танцем мертвые невесты убивают лесничего Иллариона, но танцем же спасают неверного возлюбленного Жизель.

Второй акт этого балета стал примером для подражания многих хореографов – и образ танцовщицы в белом остается символом классического балета до наших дней.

Теоретиком и педагогом складывающегося романтизма стал Карло Блазис (1795–1878), в 1837–1850 годах руководивший Королевской академией музыки и танца при Ла Скала и написавший три книги по теории классического танца, в том числе учебник Кодекс Терпсихоры (1828), в котором развивал систему классического танца. Его школа стала ведущей по подготовке танцовщиц виртуозного стиля, среди его учениц плеяда выдающихся балерин эпохи романтизма – Карлотта Гризи, Люсиль Гран, Фанни Черрито. Работая в 1860-х в Петербурге, он способствовал формированию русской школы балета.

Как раз в России дольше всего продержался балетный романтизм – это «лебединые» сцены в «Лебедином озере», танец снежинок в «Щелкунчике», акт «Тени» в «Баядерке». На рубеже двадцатого века романтизм возродился в «Шопениане» Михаила Фокина.

Сальваторе Вигано

В творческом наследии великого композитора Людвига ван Бетховена имеется всего один балет – «Творения Прометея». Он был создан в 1801 году по сценарию выдающегося хореографа и танцовщика Сальваторе Вигано

Вигано родился в Неаполе 25 марта 1769 года в семье танцовщиков. Ему повезло – он был племянником известного виолончелиста и композитора Луиджи Боккерини. Наследственность ли сказалась, уроки ли сыграли свою роль, но Вигано сам стал писать музыку, и не только для своих балетов – большой успех имела его комическая опера «Обнаруженная вдовушка», поставленная в 1786 году. Любопытно, что сам Боккерини не сочинил ни одного балета.

В 1776 году Вигано дебютировал в Риме. Впервые он вышел на подмостки в женской роли, одетый в платьице. Судя по гравюре того времени, Вигано – мал ростом, субтилен, отчего бы не доверить ему женскую партию?

Сальваторе Вигано – постановщик единственного балета на музыку Людвига ван Бетховена

Пострaнствовав по Италии, он уехал в Испанию, где тогда жил Боккерини, исполняя должность придворного композитора прусского короля Фридриха – так причудливо сложилась его судьба. В Мадриде Вигано познакомился с балетмейстером Жаном Добервалем. Доберваль увлек его своими идеями, и вскоре Вигано присоединился к нему в Бордо. Там Доберваль ставил спектакли, в которых развивал принципы действенного танца: «Ветреный паж», «Дезертир» и, наконец, бессмертную «Тщетную предосторожность» (тогда – «Балет о соломе»). Вигано было чему поучиться. Он решил стать хореографом, но имел свою точку зрения на это ремесло. Если уж создавать пантомимную драму с танцами, то на серьезной музыкальной и литературной основе.

Судя по его дальнейшей деятельности, Вигано в это время очень много читал.

Свой первый балет «Рауль де Креки» Вигано поставил в

Венеции, в театре «Сан-Самуэле». И сюжет, и музыку он взял из одноименной оперы французского композитора Никола Далейрака – это была увлекательная история о знатном крестоносце, который, вернувшись домой во Францию, вынужден спасать свою семью от вельможи-злодея. Затем Вигано отправился на гастроли в Прагу, Дрезден, Берлин, Гамбург. В 1799 году его пригласили балетмейстером в Венский придворный театр. Он ставил небольшие балеты, а сам писал сценарий «Творений Прометея».

Тема была не только значительная, но и модная – многие писатели и поэты тогда к ней обращались. Вигано понимал, что балет о Прометее не может быть поставлен на обычную танцевальную музыку. Кто-то порекомендовал ему Бетховена как музыканта, способного воплотить его идеи. Вигано написал Бетховену и отправил ему сценарий, Бетховен заинтересовался…

Над этой партитурой композитор работал весьма тщательно, поскольку это был его дебют в сценическом жанре, и результат оказался незаурядным как с музыкальной, так и с драматургической точки зрения.

Образ Прометея как бунтаря, похитившего небесный огонь и восставшего против всевластия Зевса, занимает здесь очень небольшое место – титан с факелом появляется лишь в интродукции. В балете Прометей выступает прежде всего в роли Бога-Творца, создателя перволюдей – вылепленных из глины фигур мужчины и женщины, которым предстоит научиться всему – и движению, и мышлению, и чувствам. Придя в отчаяние от бестолковости своих созданий, Прометей решает призвать на помощь искусство – в привычных для балетной публики образах Аполлона и муз. Аллегорическое действо развивается – первые люди встречаются со своими великими потомками, удостоившимися бессмертия.

На Парнасе разворачивается мистерия с двойным внутренним сюжетом. Одна из ее линий – это вочеловечение и одухотворение созданных из низшей субстанции существ при помощи божественной мудрости и красоты, то есть обретение Плотью – Души.

Другая – превращение самого Прометея в предтечу Христа, в умирающего и воскресающего Бога. Происходит это отчасти по вине его творений, которые поддаются соблазну насилия и разрушения. Под влиянием воинственного вакхического танца они хватаются за оружие, готовые убивать, ибо не знают цену жизни и смерти. Разгневанная Мельпомена закалывает кинжалом Прометея, возложив на него вину за деяния его творений. И, лишь увидев своего создателя мертвым, люди проникаются к нему

любовью и состраданием.

Сам Вигано исполнял в этом спектакле роль оживленной статуи.

Балет Бетховена и Вигано лишь на первый взгляд имел нечто общее с аллегорическими дивертисментами XVIII века; на самом деле он нес в себе важные этико-философские идеи и религиозные аллюзии, которые хореограф развил и до предела обострил в более поздней версии этого балета, так называемом «Большом Прометее», поставленном в 1813 году в Ла Скала. Музыка этой версии, включавшей шесть картин вместо начальных двух, была составлена из произведений Бетховена, Гайдна и Моцарта и самого Вигано.

Пожалуй, это был первый эксперимент такого рода в истории мирового балета. Вигано стал «первопроходцем» и в другом направлении: он был первым из европейских балетмейстеров, кто в поисках сюжета не поленился добраться до российской истории. В 1809 году Вигано поставил в Венеции историко-героическую мимодраму «Софья Московская, или Стрельцы».

Впоследствии Вигано сотрудничал с второстепенными композиторами, но часто ставил балеты на сборную музыку из произведений Бетховена, Россини, Спонтини, Моцарта и Гайдна; влияние двух последних ощущалось в его собственной музыке.

Всего он поставил тридцать балетных спектаклей, для десяти написал свою музыку. С 1812 по 1821 год он был балетмейстером миланского театра Ла Скала – и там стал воплощать в жизнь свои идеи спектаклей на серьезной литературной основе. Он обращался к сложным темам и образам, достаточно посмотреть на список его спектаклей: «Химена» по трагедии Корнеля, «Любовь к трем апельсинам» по фьябе Гоцци, «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Макбет», «Отелло» по пьесам Шекспира, причем в «Отелло» он поставил массовые сцены в центр спектакля, и они участвовали в развитии сюжета. Этот балет современники признавали подлинно шекспировским спектаклем. Его балет «Титаны», поставленный в 1819 году, – о человеческих бедах, возникающих из-за обладания золотом, – предвосхищал идею тетралогии Вагнера.

Стремясь к содержательности балета, Вигано отказался от вставных дивертисментов и не связанных с действием танцевальных номеров. Виртуозным танцем он иллюстрировал действие, но при этом его пантомима строго соответствовала музыкальному ритму, как будто управлялась музыкой. Вигано утверждал, что в пантомиме его балетов «не ходят, а танцуют».

Эта любовь к ритму заставляла его пускаться на цирковые трюки. В одном из его балетов на сцену выходили живые лошади,

причем лошади копытами попадали в такт музыке. Это производит обычно большой эффект – если не обращать внимания на дирижера, который подстраивает оркестр «под копыта».

Последним спектаклем Сальваторе Вигано был балет «Жанна д'Арк».

Хореограф скончался в Милане 10 августа 1821 года.

Иван Вальберх

Первый русский балетмейстер был очень образованным человеком – он хорошо знал историю и мифологию, свободно владел французским, итальянским и немецким языками, читал книги по философии. Он перевел с французского 27 пьес для драматического театра и оперы, в том числе мольеровского «Дон Жуана»

Иван Вальберх родился в Москве 3 июля 1766 года. Вскоре его семья перебралась в Санкт-Петербург, где отец поступил на службу портным в театральные костюмерные мастерские. В то время будущих певцов и танцовщиков набирали из детей театральных служащих. Вот так Ваня Вальберх и стал артистом. Одним из его учителей был известный балетмейстер и педагог Гаспаро Анджолини, который не только ставил танцы, но и музыку для своих балетов сам писал. Кроме того, он прославился в балетных кругах тем, что затеял шумный спор с Новером и опубликовал два письма, в которых обвинял знаменитого балетмейстера его в нарушении правила трёх единств поэтики классицизма и в недооценке музыкальной основы балетного спектакля.

Иван Иванович Вальберх

Вальберх окончил театральную школу в 1786 году и был зачислен в придворную труппу, причем вопреки существующим правилам не фигурантом, а солистом с окладом 600 рублей. Это исключение для русского выпускника тем более удивительно, что оклад выпускников обычно был в два раза меньше.

Когда Вальберх начинал карьеру танцовщика, в Санкт-Петербурге работал известный французский танцовщик и хореограф Шарль Ле Пик. Он был учеником и последователем Новера, привез в Россию его балеты – «Смерть Геркулеса», «Медея и Язон», «Адель де Понтье», ставил и собственные. Танцевал он превосходно – Вальберху было с кого брать пример. Он прошел

хорошую школу, обладал высокой техникой танца, но больше всего его привлекали пантомимные роли.

Премьера его первого балета «Счастливое раскаяние» состоялась в 1794 году. Он начал ставить танцы во всех шедших тогда операх, общался с известными и талантливыми драматургами и композиторами. Наконец в 1802 году в Санкт-Петербург приехал балетмейстер Шарль-Луи Дидло. После бесед с ним Вальберх решил, что нужно ехать в Париж – знакомиться с самым передовым в ту пору балетом на месте. Театральное начальство отпустило его – и он собрался в дорогу.

Оказалось, что слава французского балета преувеличена. «Здесь не жди исторически правильный балет – легонький сюжет и много вертенья», – записал Вальберх в своем дневнике 14 марта 1802 года. А какие сюжеты, по мнению Вальберха, должны быть в «правильном» балете? Тут надо вспомнить, что в литературе и в драматургии классицизм уступит место новому направлению – сентиментализму, и вся читающая Россия проливала слезы над судьбой «Бедной Лизы» Карамзина. Вальберх же был человеком образованным, и то, что во всех видах искусства в центр внимания поставлен не античный герой со своими титаническими страстями, а простой человек со своими чувствами, он знал уже давно. Оставалось открыть простому человеку дорогу в балет. Что он, вернувшись из Парижа, и сделал.

При этом Вальберх искал своих героев не только среди добродетельных поселян, как Карамзин. Он проявил интерес к истории и сделал в балетном искусстве то, чем впоследствии гордилась романтическая литература: показал обычного человека, попавшего в сложные обстоятельства, но сохраняющего верность своим убеждениям, среди подлинных исторических личностей, как в балете «Генрих IV, или Награда добродетели». Интересно, что его постановки имели по два названия – одно сообщало о главном герое и даже связанном с ним сюжете, другое – прямо выводило мораль, которой полагалось торжествовать в последнем эпизоде последнего акта: «Клара, или Обращение к добродетели», «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства», «Американская героиня, или Наказанное вероломство».

Он приучал зрителей ценить балет как серьезное и содержательное искусство – и этим прокладывал путь большим историческим балетам своего сперва соперника, затем соратника и друга Дидло. «Балеты ныне не из одних скачков и антр-ша состоят, – писал он, – они имеют обдуманный план: изложение, узел и развязку, – правда, положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, подобия музыки, декораций,

костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оного».

Вальберх сочинял сценарии своих спектаклей, взяв за основу пользующиеся популярностью у столичного читателя произведения мировой литературы. На сюжет шекспировской трагедии он в 1807 году поставил балет «Ромео и Юлия», в котором сам исполнил роль Ромео. Основой балета «Поль и Виргиния» послужил роман французского писателя-сентименталиста Бернардена де Сен-Пьера.

И, наконец, Вальберх едва ли не впервые в истории балета взял в качестве сюжета событие, которое буквально «только что» произошло в Москве. Одноактный балет-пантомима «Новый Вертер», во-первых, отражал действительное трагическое событие, во-вторых, даже по своему оформлению этот балет резко отличался от других: Вальберх очень смело осовременил костюм, выпустив на балетную сцену действующих лиц во фраках и модных платьях. В основу сюжета была положена подлинная история, взволновавшая тогда всю Москву, – любовь пехотного офицера и девушки из состоятельной и знатной семьи и их смерть из-за невозможности соединиться. И хотя в этом балете, как, впрочем, и в других балетах Вальберха, пантомима преобладала над танцем, необычность, новизна этого спектакля сделали его значительным событием общественной и культурной жизни России той поры. Скорее всего, балетмейстер работал в тесном контакте с композитором Сергеем Титовым – лирическая музыка в адажио главных героев поднимается до глубоких и драматических переживаний.

Этот опыт остался единственным в русском балете девятнадцатого века. Публика требовала новых спектаклей на свои любимые мифологические и «книжные» сюжеты. Но внес свои коррективы 1812 год.

Нашествие наполеоновской армии вызвало среди балетной публики закономерную реакцию: все французское было отвергнуто, срочно потребовался новый репертуар – патриотический. Вальберх был готов к тому, чтобы ставить такие балеты – он к ним много лет готовился, в ноябре 1810 года, словно предчувствуя события, поставил пятиактный пантомимный балет «Новая героиня, или Женщина-казак». В основу легла удивительная новость – кавалерийский офицер, георгиевский кавалер корнет Александров оказался женщиной – Надеждой Дуровой. Успех балета превзошел все ожидания Вальберха.

И вот его час настал.

Первый патриотический балет Вальберха «Любовь к Отечеству» был дан через четыре дня после Бородинского

сражения, затем вплоть до осени 1814 года одна постановка сменяла другую: «Праздник в лагере», «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству», «Казак в Лондоне», «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Торжество России, или Русские в Париже», большие дивертисменты. Кстати, именно благодаря Вальберху на русский сцене утвердился самобытный тип национального спектакля – дивертисмент, изображавший картины народной жизни.

Очевидно, это было венцом балетмейстерской карьеры Вальберха. Но его звезда не закатилась – он сотрудничал с Шарлем-Луи Дидло и много занимался балетной школой. Преподавать он начал рано – еще в 1794 году, потом руководил школой, что было большой победой – впервые во главе этого заведения встал русский педагог. Результат его трудов был блестящий – на сцене появились русские солисты. Он подготовил отличную танцовщицу Евгению Колосову, которая стала его партнершей. А его ученик Адам Глушковский со временем сам стал балетмейстером. Колосова же, уже после смерти Вальберха, стала первой русской женщиной – балетным педагогом.

Умер он 14 июля 1819 года, от чахотки.

Шарль Дидло

Мальчику не повезло – в детстве он перенес оспу. Мало кто после этого заболевания мог похвалиться гладким, не изрытым оспинами лицом. Но недостаток внешности не помешал мальчику стать знаменитым танцовщиком

Шарль-Луи Дидло родился в 1767 году в Стокгольме. Его отец был первым танцовщиком в Большом Стокгольмском театре и преподавал в младших классах балетного училища.

Шарль Дидло – один из первых реформаторов балета

Еще в детстве он исполнял в спектаклях роли амуров, чему способствовал его маленький рост – техника уже появилась, но с

виду юный артист был совсем малюткой. Впоследствии его ученик, выдающийся русский танцовщик, балетмейстер и теоретик балета Адам Глушковский писал: «Он был танцовщик грациозный, с большой чистотой выделывал каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках. Он создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па, приятное положение рук и живые пируэты».

Когда ему было девять лет, его отвезли в Париж. Его учителем стал Жан Доберваль. Но в 1784 году Доберваль уехал в Бордо. Семнадцатилетний Дидло продолжал учиться, хотя материальные обстоятельства были сложными. Тогда он впервые попробовал себя в роли балетмейстера – отец вызвал его в Швецию, и он там поставил танцы в опере «Фрейя». Когда Дидло вернулся в Париж, Новер и Огюст Вестрис взяли его с собой на лондонские гастроли. В Лондоне Дидло продолжил балетмейстерскую карьеру – после гастролей он остался и поставил 22 мая 1788 года два одноактных балета – «Милость сеньора» и «Ричард Львиное Сердце». Успех был такой, что с начинающим хореографом заключили контракт на несколько сезонов.

В 1789 году Дидло побывал в Бордо, встретился с Добервалем и принял участие в его балетах, а потом они вместе отправились в Лондон – обстановка во Франции к хореографии не располагала.

В Лондоне не было тогда постоянной балетной труппы, но не было и той рутины, которую тщательно оберегали в парижской Опере под видом верности эстетическим нормам классицизма. Лондон собирал все новые и свежие силы, давал площадку для экспериментов. Дидло, работая там, все же пытался вернуться во Францию, но ни в Париже, ни в Лионе ничего путного не вышло – и он опять уехал в Лондон. Там он поставил балеты, которые принесли ему известность: «Любовь маленькой Пегги», «Караван на отдыхе», «Отомщенная любовь», «Флора и Зефир», «Счастливое кораблекрушение», «Ацис и Галатея» – всего одиннадцать балетов за пять лет.

В сентябре 1801 года он с женой и маленьким сыном приехал в Россию. Его пригласили в Санкт-Петербург – и мог ли он знать, что именно тут реализует все свои замыслы, даже самые фантастические?

Сперва он занял в балетной труппе скромное место, но скоро так заявил о себе, что обогнал и Вальберха, и другого балетмейстера-француза, Шарля Ле Пика. Первый танцовщик, главный балетмейстер, преподаватель танцев в балетной труппе и в училище – это ли не карьера? Но Дидло был повязан по рукам и

ногам контрактом с дирекцией императорских театров, в котором прямо сказано, что «таланты господина Шарля Луи Дидло… принадлежат исключительно императорской дирекции». Он был обязан исполнять все первые роли в балетах, воспитывать солистов, сочинять балеты и дивертисменты, следовать за труппой всюду, куда она будет направлена, удовлетворяться теми костюмами, которые ему выдадут. Зато в труппе и в школе он был самовластным хозяином. Похоже, что правила ему были не в тягость – он так любил балет, что в период подготовки нового спектакля танцевал даже на улицах.

Его дебют на российской сцене состоялся в 1802 году – это был балет «Аполлон и Дафна», открывший целый цикл «анакреонтических балетов», которые вошли в моду еще в восемнадцатом веке. Они были созданы в духе поэзии древнегреческого поэта Анакреона – жизнерадостной, немного фривольной, об амурных шалостях олимпийских богов, с участием зефиров, нимф, купидонов, фавнов и прочих фантастических персонажей. Что же нового внес в этот жанр Дидло?

Если раньше Венер и Марсов «изображали» в расшитых золотом кафтанах и в платьях с фижмами, а главное – в туфлях на каблуках, то Дидло выкинул эти костюмы на свалку. Никаких париков, шиньонов, туго зашнурованных корсетов, тяжелых башмаков с пряжками – костюм должен быть легок и невесом, и лучше всего, если это – туника на манер античной. А под тунику следует надевать трико телесного цвета.

Это трико появилось лет десять назад как нижнее белье – дамы тогда носили полупрозрачные платья-«шемиз», высоко подпоясанные, и хотя некоторые искательницы приключений надевали их на голое тело, но в основном под ними носили тонкое шелковое трико. Его-то и использовал для своих нимф и зефиров Дидло. Руки, плечи и шея оставались обнаженными, волосы у женщин укладывались в греческий узел или распускались и украшались цветами.

Реформа костюма была напрямую связана с изменениями в хореографической технике. Сценический танец окончательно перестал быть более сложной формой салонного и приобрел черты современного классического танца с ясностью и четкостью линий тела, большей амплитудой движений рук, корпуса и особенно ног, полетностью, что привело и к большей свободе движений. Преобразования в технике танца неминуемо привели к изменениям в системе обучения, которые сделал Дидло, находясь во главе труппы и балетной школы.

Мужской танец изобиловал высокими и сильными прыжками,

верчениями на полу и в воздухе, разнообразными заносками. Женский танец технически был куда менее сложен – время пуантов еще не наступило. Отдельные артистки делали попытки встать не просто на высокие полупальцы, а на самый кончик носка. Но специальные балетные туфли еще только предстояло изобрести. От танцовщицы требовалось подражание красивой картине или статуе, самое пристальное внимание обращали на ее руки. Дуэтные поддержки тоже были очень скромными – танцовщик лишь изредка поддерживал партнершу, иногда поднимал ее на уровень груди и никогда не подбрасывал в воздух. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец.

Главной темой изящных и поэтичных анакреонтических балетов была любовь. Но на смену жеманности и тяжеловесным условностям восемнадцатого века пришли классическая ясность содержания и формы. Живые человеческие переживания царили на сцене. А полету души соответствовали самые настоящие полеты над сценой. Впервые Дидло поднял вверх и при помощи натянутой проволоки заставил пролететь над кордебалетом и декорациями исполнителя роли Зефира в балете «Зефир и Флора». Затем машинисты сцены, увлеченные его затеями, стали разрабатывать системы из блоков и канатов. В итоге целые группы исполнителей прилетали на сцену и улетали с нее. В балете «Амур и Психея» Венера прибывала по воздуху в колеснице, запряженной живыми белыми голубями.

Дидло ощущал себя хозяином театра, и это сказывалось во всем. Заказывая музыку, он ставил перед композитором самые жесткие рамки – сперва оговаривал все эпизоды сценария, потом доходило до количества тактов, темпа, оркестровки, а когда отдельные фрагменты уже кое-как увязывались в единое целое, Дидло приказывал делать сокращения. Такой утилитарный взгляд на роль музыки в балете был общей бедой в театрах начала девятнадцатого века. Но что любопытно – яростные споры Дидло и композитора Катерино Кавоса приводили к рождению хороших спектаклей.

Педагогом он был очень строгим, мог и поколотить палкой нерадивого ученика. Про него говорили: легок на ногу и тяжел на руку. Тем, кого он считал самыми талантливыми, больше всего и доставалось. Но странным образом это не гасило энтузиазма – Дидло умел заразить балетную молодежь своим азартом. Большое внимание он уделял актерскому мастерству – в его постановках всегда были маленькие роли для детей, и дети отлично справлялись с поставленными задачами. Однажды даже десятилетняя девочка создала в танцевальной сцене оперы

«Телемак на острове Калипсо» самый симпатичный и запоминающийся образ – маленького захмелевшего Вакха. Дидло поставил перед собой задачу – преобразовать балетную школу так, чтобы с ее воспитанниками можно было ставить большие балеты. И ему это, в сущности, удалось.

Но в 1811 году Дидло покинул Санкт-Петербург. Была названа причина – «тяжелая болезнь». Эта причина не помешала балетмейстеру уехать в Лондон и проработать там до 1816 года. Он поставил в Королевском театре балеты «Деревянная нога», «Зефир и Флора», «Алина, королева Голкондская» и много других, в том числе дивертисмент «Качель», включавший в себя русские, татарские, польские и цыганские пляски.

Потом дирекция императорских театров снова ангажировала Дидло, но по дороге в Санкт-Петербург он заехал в Париж. Там собралась тогда вся европейская аристократия, представители всех королевских дворов – где бы он еще нашел такую публику? При содействии великого князя Константина Павловича ему удалось в 1815 году поставить на сцене Парижской оперы свой балет «Зефир и Флора». Одно из представлений посетили, как он и рассчитывал, высокопоставленные особы, в том числе и новый король Франции Людовик XVIII, который лично сказал хореографу несколько комплиментов.

Летом 1816 года Дидло вернулся в Россию, а уже в августе состоялась премьера его нового балета «Ацис и Галатея». В роли Галатеи дебютировала только что окончившая балетную школу Авдотья Истомина. Но не только новые балеты прославили Дидло – в зале появилась новая публика, молодые одаренные офицеры, вернувшиеся с войны и желающие заниматься искусством, выпускники Царскосельского лицея – и в их числе Пушкин, который (как впоследствии его герой Онегин) стал «почетным гражданином кулис». «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе», – вспоминал Пушкин, под писателем подразумевая себя. А кому и судить о поэзии, как не ему?

Их было множество – балеты мифологические, балеты сказочные, с феями и волшебством, балеты комические («в испанском роде» и «в шотландском роде»), балеты драматические – пятиактные спектакли с большими пантомимными сценами. Но к какому бы балету Дидло ни обращался, он старался показать живые характеры и судьбы. Он считал своим долгом быть в курсе культурной жизни столицы. В 1823 году он заинтересовался пушкинской поэмой «Кавказский пленник». История

самоотверженной любви черкешенки вдохновила его на создание нового балета.

Что он сделал для санкт-петербургского балета? До приезда Дидло репертуар состоял главным образом из иностранных балетов, а балетную труппу дирекция императорских театров всегда старалась поддерживать дорогими иностранными танцовщиками и танцовщицами. Дидло старался избегать постановки чужих балетов, говоря, что только молодым ученикам простительно ставить балеты своих учителей; в то же время он объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты; и действительно, он создал целый ряд русских хореографических знаменитостей. В течение многих лет во всех балетах петербургской сцены исполнителями были исключительно ученики Дидло.

Дидло оставался на русской балетной сцене до 1836 года: не только ссора с тогдашним директором театров, князем Гагариным, заставила последнего подать в отставку и оставить службу, вся обстановка в театре была неблагоприятной. Балетмейстера изводили мелочными придирками, упрекали в нарушении административных правил, пытались управлять его театральной деятельностью. Полноценно работать в таких условиях он не мог. Не получали новых ролей и его актеры. Наблюдалось засилье иностранных артистов на русской сцене. В прежние годы Дидло удавалось противостоять дирекции театров и отказываться, за немногим исключением, от приглашения иностранцев на ведущие роли. Однако теперь никто не спрашивал согласия Шарля Дидло.

Желая поправить в более теплом климате свое здоровье, расстроенное различными неприятностями и бездействием, Дидло отправился в Киев, где и скончался 7 ноября 1837 года.

Адам Глушковский

По сей день неизвестно, когда родился и откуда взялся в петербургской балетной школе мальчик по имени Адам. Когда он умер, тоже, впрочем, точно неизвестно. А в промежутке между более или менее точным 1793 годом и 1868–1870-ми годами – жизнь одного из интереснейших балетмейстеров девятнадцатого века

Адам Глушковский попал сперва в класс к Вальберху. Когда в Санкт-Петербург приехал Дидло, то забрал мальчика в свой класс и более того – поселил его в своем доме. На этого воспитанника он возлагал большие надежды. И мальчику довольно рано стали доверять ответственные роли в спектаклях: в 1809 году, например, он исполнил партию Аполлона в балете Дюпора «Суд Париса». В 1811 году он окончил школу и был зачислен в петербургскую труппу, но в январе 1812 года его перевели в Москву с тем, чтобы сразу сделать первым танцовщиком. Сперва у него был незримый конкурент – Дюпор, поразивший москвичей виртуозной техникой. Он блеснул в центральной роли балета «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным». И в этой же роли Глушковский оказался не хуже. Сохранился отзыв анонимного критика из журнала «Вестник Европы»: он похвалил молодого артиста за переимчивость, способность перенять манеру Дюпора, но отметил, что «в рассуждении игры пантомимической» Глушковский имеет большое преимущество и со временем добьется успехов.

Танцовщик и балетмейстер Большого театра Адам Глушковский

Эта способность очень ему пригодилась несколько лет спустя – он серьезно повредил во время выступления ногу и спину, после чего вынужден был перейти на пантомимные роли, а к концу двадцатых годов совсем отошел от исполнительской деятельности.

В Москве тогда работала труппа, большей частью состоявшая из крепостных артистов, купленных или подаренных. Они в солисты не годились – разве что в кордебалет. Спектакли ставил француз Жан Ламираль, любивший балеты «со сражениями», в

которых было много фехтовальных сцен.

Приехав в Москву, Глушковский начал преподавать танец в театральной школе. А когда и театру, и школе пришлось летом 1812 года эвакуироваться из Москвы, то преподавание и вовсе перешло целиком в его руки.

Белокаменную покидали в большой спешке. Из города эвакуировались казенные учреждения, государственные и церковные ценности, но про театр забыли. Лишь за два дня до сдачи Москвы был получен приказ о вывозе театрального имущества, а актерам и воспитанникам балетной школы предложили поступать по собственному усмотрению. Проще всего было разбежаться по родне и знакомцам. Но Глушковский с невероятными трудностями ухитрился спасти будущее московского балета – он сумел вывезти школу в полном составе и доставить в безопасное место.

Этим местом был городок Плес на Волге, жители которого понятия не имели о балете и с ужасом смотрели через забор, как прыгают и вертятся молоденькие ученицы. Глушковского окрестили «чертовым помощником», а хозяин дома, который заняло театральное училище, готов был заплатить – лишь бы прекратились подозрительные уроки. Но он продолжал работу, и когда удалось вернуться в Москву, уже мог приступить к постановке спектаклей силами своих воспитанников.

В ту пору театры постоянно заботились о новом репертуаре – если не ставили спектаклей, то хотя бы «освежали» дивертисменты, вводили в них новые танцы. Московский театр финансировался казной куда хуже петербургского – столько денег, сколько получал Дидло на свои фантастические полеты и сказочные декорации, тут в глаза не видали. Сроки, отведенные на постановку балета, были малы, средства – недостаточны, а требования к балетмейстеру предъявлялись немалые – в том числе и «количественные». Глушковского обязали ставить дивертисменты – «испанские», «турецкие», комические, святочные. При этом формально он оставался «дансером» – танцовщиком.

Он постоянно ездил в Санкт-Петербург и привозил оттуда новые балеты Дидло – ноты, записи, рисунки. В Москве он поставил почти все лучшие спектакли француза, да заодно и научился механике воздушных полетов, которой удивил Белокаменную. А для собственных полноценных дебютов выбрал жанр «анакреонтического» балета – это был беспроигрышный вариант, наиболее доступный для новичка. Начиная с 1814 года имя Глушковского – танцовщика и балетмейстера – не сходило с московских афиш. А 16 декабря 1821 года состоялась премьера

большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Глушковский первым из российских хореографов обратился к творчеству Пушкина.

Пушкин был тогда в ссылке, и Глушковский не мог поставить его имя на афише. Пришлось написать, что сюжет взят из русской сказки. Получилась пышная феерия с танцами, сражениями, фейерверком, богатыми декорациями и сценическими эффектами. К пушкинским персонажам добавились двенадцатиглавый змей, адские чудовища, разъяренные фурии, а также непременные для балетов той поры купидоны. В тех случаях, когда не удавалось найти пантомимного решения эпизода, Глушковский, не мудрствуя лукаво, вывешивал огромный свиток с надписью аршинными буквами: «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» Но танцевальная сторона спектакля была на высоте. Балет имел огромный успех, десять лет не сходил с московской сцены, а в 1842 году был перенесен в Санкт-Петербург.

Впоследствии, в 1831 году, Глушковский поставил по мотивам пушкинского стихотворения одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Драматический сюжет стал поводом для множества характерных плясок – турецкой, сербской, молдаванской, цыганской, даже арабской. Русская литература всегда привлекала его внимание – он поставил и первый балет по сказке Жуковского «Три пояса, или Русская Сандрильона».

Дидло, чуткий к новым веяниям, подхватил почин своего ученика, поставив балет «Кавказский пленник». Вдвоем они заложили начало традиции хореографического воплощения образов русской литературы.

Но вклад Глушковского в искусство не ограничился постановками. В 1839 году Глушковский окончательно ушел из театра и занялся писательской деятельностью. Настала пора воспоминаний. А память у него оказалась отличная. Он писал о Дидло и Вальберхе, о заезжих французских балетмейстерах и виртуозах, о талантливых русских артистах. Он анализировал постановки и отдельные партии, он сохранил то, что было обречено на забвение – ведь даже до изобретения фотографии еще оставалось несколько десятилетий. В конце концов, образовалась целая книга «Воспоминания балетмейстера», собранная из отдельных журнальных публикаций. В сущности, Глушковский стал первым теоретиком и историком русской хореографии. Балеты оказались забыты – а воспоминания живут…

Луи Дюпор

Попасть на страницы романа «Война и мир» – немалая честь для танцовщика и, увы, единственный шанс сохраниться в памяти потомков

Этому парижанину довелось немало пространствовать. Он родился 1 января 1781 года, танцевал с раннего детства – сперва в труппе своего дяди, с которой побывал в Америке, потом в труппе балетмейстера Пласида выступал в середине 1790-х годов в Париже. Тогда же, очевидно, занимался в балетной школе при парижской Опере, а в 1801 году состоялся его блестящий дебют.

Луи Дюпор – танцовщик, оказавшийся на страницах «Войны и мира»

Он покорил публику виртуозным исполнением прыжков и пируэтов, а вскоре поставил свои первые балеты – «Ацис и Галатея» в 1805 году и «Фигаро, или Напрасная предосторожность» в 1807 году.

Казалось бы, впереди – отличная карьера в «балетной столице мира». Но в 1808 году Луи Дюпор фактически бежит из Парижа и вместе с драматической актрисой мадемуазель Жорж уезжает в Россию.

Путешествие мадемуазель Жорж и ее роль в политических

играх накануне войны 1812 года – до сих пор загадка для историков. Ее настоящее имя – Маргарита-Жозефина Веймер. Она рано приобрела известность, ее заметил сам Наполеон Бонапарт, актриса стала его любовницей. Но когда в сентябре 1808 года император Наполеон и император Александр встретились в Эрфурте, француженка тоже там оказалась и произвела большое впечатление на русского царя. Заметив это, Бонапарт якобы стал склонять ее к поездке в Россию, полагая, что Александр перед ней не устоит, и она сможет добывать важные сведения. По другой версии, Наполеон оскорбил актрису, и она приняла приглашение русского посла в Париже графа Толстого. Как вышло, что к мадемуазель Жорж присоединился Луи Дюпор – тоже неизвестно.

Прихватив с собой танцовщика и еще двух актрис, она отправилась в Санкт-Петербург. Там пути разошлись – актриса стала давать вечера декламации, выступала в светских салонах и пожинала лавры, а Дюпор отправился к балетмейстеру Шарлю-Луи Дидло. Тот убедился, что мастерство танцовщика соответствует его репутации, и сразу поручил ему несколько виртуозных партий в своих балетах.

Вот как описывал знаменитого танцовщика мемуарист Филипп Вигель: «Все движения его были исполнены приятности и быстроты; не весьма большого роста, был он плотен и гибок, как резиновый шар; пол, на который падал он ногою, как будто отталкивал его вверх; бывало, из глубины сцены на ее край в три прыжка являлся он перед зрителями; после того танцы можно было более назвать полетами».

Столичная публика была ошеломлена артистом, который в три прыжка перелетал огромную сцену Большого Каменного театра. А виртуоз диктовал дирекции императорских театров фантастические условия: за каждое выступление он получал вначале 1200 рублей серебром, а затем его годовое вознаграждение достигло 60 тысяч рублей – в десять раз больше, чем у Дидло! Дошло наконец до 100 000 рублей в год с ежегодным бенефисом на казенных расходах.

А вот свидетельство танцовщика и балетмейстера А.П. Глушковского: «Дюпор заключал в себе все, что необходимо для танцовщика: необыкновенную грациозность, легкость, быстроту и чистоту в танцах; пируэты были им доведены до совершенства и удивительного разнообразия. Он был в своем роде гений и ни в Париже, ни в Вене, ни в Берлине и Неаполе не находил себе соперников».

И тот же Глушковский высказался менее восторженно: «Дюпор был похож на хорошо устроенную машину, которой действие определительно и всегда верно. Несмотря на то что он

выделывал труднейшие па, все танцы лежали на нем, потому что он был душою каждого из них. Несмотря на то, он как в начале, так и в конце балета был всегда одинаково свеж, в нем нельзя было заметить и тени усталости».

И Дидло, и Глушковский видели, насколько обогащает француз привычные балетные роли, вставляя в них собственные танцы с тур-дефорсами новейшей техники. Старые балетоманы ворчали, молодежь бешено аплодировала. А молодые артисты перенимали у него танцевальные достижения.

Воспоминания зрителей той поры использовал Лев Толстой, когда писал роман «Война и мир».

Дюпором восхищается юная Наташа Ростова, пытаясь копировать его исполнение. Глушковский вспоминал о пируэтах, которые француз делал на высоких полупальцах, а Наташа «взяла, округлив руки, свою юбку, как танцуют, отбежала несколько шагов, перевернулась, сделала антраша, побила ножкой об ножку и, став на самые кончики носков, прошла несколько шагов». Но если одни старые балетоманы Дюпора хвалили, то другие, очевидно, критиковали – или же сказалось собственное отношение Толстого к балету: «Потом один мужчина стал в угол. В оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и один этот мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Duport, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство.) Все в партере, в ложах и райке стали хлопать и кричать из всех сил, и мужчина остановился и стал улыбаться и кланяться на все стороны. Потом танцевали еще другие, с голыми ногами, мужчины и женщины, потом опять один из царей закричал что-то под музыку, и все стали петь. Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась. Опять между зрителями поднялся страшный шум и треск, и все с восторженными лицами стали кричать:

– Дюпора! Дюпора! Дюпора!»

Но француз не только высоко скакал – он проявил себя как неплохой балетмейстер, сочинил и поставил на петербургской сцене балеты: «Альмавива и Розина», «Суд Париса», «Соланжская роза», «Трубадуры», «Праздник доброго помещика» и другие. Кроме того, по его инициативе в столице был впервые на российской сцене поставлен воистину бессмертный балет «Тщетная предосторожность» – тогда он получил название «Обманутые предосторожности».

Казалось, в России карьера Дюпора складывается так, что удачнее не бывает. Но нужно учесть два момента. В начале

девятнадцатого века светское общество страдало галломанией – его внимания было достойно лишь то, что родом из Франции, и многие отпрыски богатых семей даже не знали русского языка. Естественно, таланту Дюпора добавило блеска то обстоятельство, что он француз. И оно же погубило танцовщика, когда в 1812 году война с Францией стала неотвратимой. Настроение общества резко переменилось, все французское стремительно выходило из моды, светские дамы кое-как переходили на русский язык. После нападения Наполеона на Россию французским актерам был объявлен сущий бойкот. 18 ноября 1812 года был издан указ о роспуске французской труппы.

В 1813 году Дюпор и мадемуазель Жорж покинули Россию.

Дюпор оказался в Вене, где пользовался привычным успехом – там даже стали носить башмаки a la Duport. В 1817 году он выступал в неаполитанском театре «Сан-Карло», с 1819 года жил в Лондоне, где сочинил балет «Адольф и Матильда», после чего возвратился в Вену. Артист работал в различных театрах до 1840-х годов, а последнее его выступление состоялось в 1836 году в Париже.

Он скончался 19 октября 1853 года.

Евгения Колосова

Сам Дидло, восхищаясь ее мастерством и талантом, находил, что «дарования, ей подобные, не имеют пределов»

Император Павел I считал себя знатоком во всех областях и всюду старался сказать свое веское слово. Разумеется, и в балете. Он был искушенным зрителем, и вот однажды ему наскучили мужские высокие прыжки и пируэты. Недолго думая, император распорядился – виртуозов со столичных балетных сцен убрать, а роли юных влюбленных героев передать высоким и хорошо сложенным танцовщицам в мужских костюмах. В частности – его любимице Евгении Колосовой.

Портрет Е.В. Колосовой. Художник А.Г. Варнек

Колосова родилась 15 декабря 1782 года. Она была дочерью фигуранта Ивана Неелова. Фигурантами называли артистов кордебалета, которые участвовали в «фигурах» – больших и сложных построениях танцовщиков, принимающих красивые позы. К сцене она привыкла с детства. В балетной школе ее учителем был Иван Вальберх – и воспитал из нее замечательную танцовщицу. Дебют в одноактном балете «Пигмалион» стал успешным началом ее карьеры. В семнадцать лет Евгения Неелова была выпущена из училища и почти сразу же вышла замуж за музыканта Михаила Колосова. Это было очень разумным поступком – к замужней артистке относились более уважительно,

чем к незамужней.

Вот что впоследствии писал о ней Адам Глушковский: «Я более сорока лет следил за танцевальным искусством, много видел приезжающих в Россию известных балетных артистов, но ни в одном не видал подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова 1-я, танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи».

Император Павел, очевидно, имел хороший вкус. Но его внимание к артистке однажды чуть не насмерть ее перепугало. Шел спектакль в Эрмитажном театре. Павел, как всегда, сидел в первом ряду. Вдруг он встал, подошел к барьеру и, указывая рукой на Колосову, что-то неразборчиво произнес. Голос его был глух и хрипловат. Танцовщица в ужасе поняла, что чем-то не угодила государю. Она кое-как дотанцевала, занавес опустился, и артистка упала в обморок. Подруги пытались привести ее в чувство, когда за кулисы пришел директор императорских театров Нарышкин. Его прислал Павел. Оказалось, у Колосовой во время танца отцепилась гирлянда искусственных цветов, шедшая от пояса к подолу, и царь обеспокоился, как бы она не запуталась в гирлянде и не упала.

В другой раз внимание Павла навлекло на танцовщицу негодование всей труппы. Дело было зимой, артисты приехали в Гатчину, и после какой-то репетиции Колосова со своей подругой, Настей Бериловой, пошли смотреть развод караула у дворца. Им даже не само это зрелище было интересно – они хотели встретиться с кем-то из офицеров. Павел издали увидел их и подъехал к своей любимице.

«Как вы очутились тут?» – спросил он. Что могли ответить две молоденькие испуганные артистки? Они пробормотали, что им очень нравится смотреть на развод. Государь порадовался тому, что танцовщицы разделяют его вкусы, и отъехал с довольным видом. Каково же было удивление и возмущение труппы, когда в театральную дирекцию был прислан высочайший приказ: чтобы все балетные артисты присутствовали при каждом разводе войск у дворца.

Какое-то время Колосова исправно исполняла мужские роли, ее партнершей была обычно Берилова. Потом в Россию приехала известная французская артистка мадам Шевалье с братом, танцовщиком Огюстом. Павел сменил гнев на милость, перестал утверждать, что мужчинам-танцовщикам место не на сцене, а в армии, и в балет вернулись виртуозы.

Колосова исполнила немало партий, в том числе и драматических. Современники вспоминали, что она не раз

вызывала своей игрой слезы у зрителей. Дидло поручал ей самые трудные и ответственные роли в своих балетах. А Вальберх поставил для своей любимой ученицы спектакль «Новый Вертер», где она, впервые за всю историю российского балета, исполнила роль своей современницы, молодой москвички с трагической судьбой.

Казалось, Колосовой тесно в рамках классического танца, в котором она блистала строгой и отточенной манерой исполнения. Она пробовала силы и в драме. Кроме того, она увлеклась русской народной пляской, которая была тогда в большой моде. Даже виртуоз Огюст, приехав в Россию, стал большим знатоком русского танца и поставил впоследствии много дивертисментов «из народной жизни».

Для своих младших сослуживиц по сцене, в том числе для Авдотьи Истоминой, Колосова была внимательной наставницей и советчицей. Актриса Варвара Асенкова, «королева водевиля», вспоминала впоследствии, что Колосова, «независимо от своего сценического первенства, имела первенство как умная и истинно добрая женщина, всегда готовая помочь каждому и словом, и делом. Каждое развивающееся дарование она встречала приветом и поощрением, и для каждого из собратий своих, даже самых младших, нуждавшихся в утешении, у ней готово было слово надежды и ободрения».

В 1826 году она покинула сцену, но оставалась близка к театру – ее дочь Александра вышла замуж за знаменитого трагика Василия Каратыгина. Умерла Колосова 30 марта 1869 года.

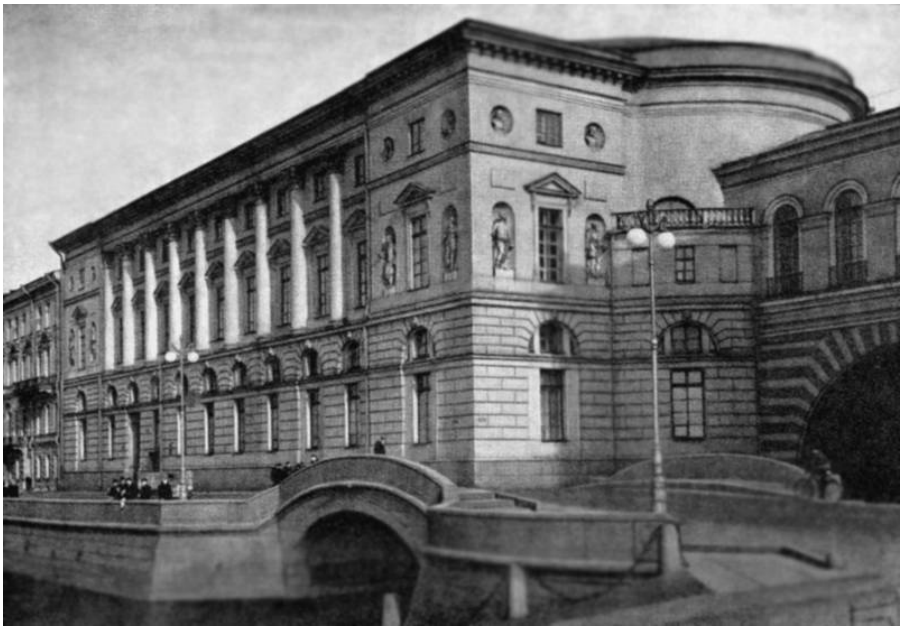
Мария Данилова

Восхищенные критики называли ее Душенькой – по имени юной героини популярной поэмы И.Ф. Богдановича. Называли ее и «феноменом». Поэты посвящали ей стихи – Н. Карамзин, Н. Гнедич, А. Измайлов…

В январе 1809 года в петербургском Эрмитажном театре состоялась премьера «эротического» балета в пяти актах «Психея и Амур» на музыку К. Кавоса и с хореографией Ш. Дидло. Подлинной жемчужиной этого балета стала юная Психея – любимая ученица Дидло Мария Данилова.

Она родилась в 1793 году в Санкт-Петербурге и стала известна рано – еще будучи воспитанницей балетной школы. Дидло рано заметил ее способности и начал выпускать на сцену в ответственных детских ролях.

Она была не только талантлива – она была очень красива. Вот как вспоминали ее современники: «Прекрасные, благородные черты лица, стройность стана, волны светло-русых волос, голубые глаза, нежные и вместе с тем пламенные, необыкновенная грациозность движений, маленькая ножка – делали ее красавицей в полном смысле, а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры. Данилова участвовала в спектаклях почти каждый день, и чудные поэтические создания Дидло представляли обширное поле, где необыкновенный талант ее мог развиваться в различных видах… Роль Психеи, казалось, была создана нарочно для нее, и она выполнила ее с тем совершенством, которое принадлежит только талантам гениальным».



Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге. Современный вид

Мария Данилова была зачислена в труппу театра в конце 1809 года, успев стать любимицей публики, знавшей ее по ученическим выступлениям. С ней занималась опытная артистка и отличный педагог Евгения Колосова, помогая готовить роли – ведь Данилову стали вводить во все спектакли репертуара. А в 1808 году в Санкт-Петербурге появился буквально сбежавший из наполеоновской Франции танцовщик Луи Дюпор. Партнерш для себя блестящий француз избирал сам. Его взор безошибочно остановился на хрупкой, изящной Машеньке Даниловой.

Думается не случайно современники поговаривали о романе этой прекрасной танцевальной пары.

Обаяние Дюпора было всем известно. Сложилась целая легенда о несчастной любви: будто бедная девушка всерьез увлеклась знаменитым танцовщиком Дюпором, а он, пообещав любить ее вечно, обманул и бросил. Блюстители театральной морали утверждали, что Данилова, танцуя с Дюпором, была еще воспитанницей училища и находилась под строгим надзором и ничего лишнего позволить себе не могла. О невероятных строгостях в балетной школе вспоминали все современники.

И артисты и публика в растерянности пытались понять – как вышло, что семнадцатилетняя девушка, такая талантливая, которая должна была стать звездой столичной сцены, внезапно скончалась? Не тайная ли страсть сперва довела ее до чахотки, а потом погубила?

Похоже, нечаянным виновником смерти любимой ученицы стал сам Дидло, у которого ни один «анакреонтический» балет без полетов не обходился.

Девушка в результате сильного переутомления заболела туберкулезом, и скрытая болезнь дала о себе знать после несчастного случая. На одной из репетиций «Амура и Психеи» повторяли полет 3-го акта, когда героиню свергают в ад. Танцовщицу подняли высоко к софитам, предварительно прикрепив к ее корсету крюк. Все это управлялось особой машиной. Данилова должна была спуститься сверху с большой быстротой, чтобы создалась иллюзия действительного падения. Но, как на грех, в машине что-то заклинило, произошел толчок, и Машеньку, висевшую в воздухе, сильно тряхнуло. Она пронзительно закричала, и почти бесчувственную танцовщицу спустили вниз. Потом она признавалась подругам: в роковую минуту у нее появилось чувство, будто что-то порвалось внутри.

В этот же день у Даниловой началось кровохарканье. Но, невзирая на болезнь, она танцевала Психею и продолжала заниматься любимым делом. Больную воспитанницу срочно выпустили из школы. Множество партий довелось исполнить Машеньке за весьма короткое время, и нелегкий труд танцовщицы окончательно истощил ее неокрепший организм. Петербургские театралы с сожалением вздыхали: у Даниловой развилась чахотка! Сам государь Александр Павлович поручил ее попечениям своего доктора. Но помощь врача ей уже не понадобилась…

Всего на месяц с небольшим пережил Машеньку балет, в котором она столь блистательно выступала: во время пожара, случившегося в театре, сгорели дорогостоящие декорации и костюмы, и возрождение спектакля стало невозможным. Но современники надолго сохранили память об этом творении Дидло и его замечательной воспитаннице.

Авдотья Истомина

Имя этой танцовщицы увековечил Пушкин. Строки из «Евгения Онегина» всем знакомы со школьной скамьи

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

Но не все знают, что Пушкин собирался писать роман «Русский Пелам», прообразом одной из героинь которого должна была стать Авдотья Истомина. Обдумывая эпизод с ее участием, Пушкин увлекся, и появился план совсем другого романа – «Две танцовщицы». Он сохранился, и поколения литературоведов пытаются его расшифровать: «Две танцовщицы. – Балет Дидлов 1819 году. – Завадовский. – Любовник израйка. – Сцена закулисами – дуэль – Истомина в моде. Она становится содержанкой, выходит замуж – Ее сестра в отчаянии – она выходит замуж за суфлера. – Истомина в свете. Ее там не принимают. – Она устраивает приемы у себя – неприятности – она навещает подругу по ремеслу».

Знаменитая Авдотья Истомина, увековеченная А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине»

Дуэль Пушкин не выдумал – она была на самом деле. Разве что сдвинул ее срок.

Истомина и Пушкин были ровесниками – она всего на несколько месяцев старше. Будущая танцовщица родилась 6 января 1799 года. И «вырвались на свободу» они почти одновременно – Пушкин в 1817 году окончил Царскосельский лицей, получил чин коллежского секретаря и назначение в Коллегию иностранных дел, а Истомина, окончив школу в 1816 году, дебютировала в балете «Ацис и Галатея» и сразу же заняла

первенствующее положение в труппе Большого Каменного театра столицы.

Вот что писал о ней один из первых историков русского театра Арапов: «Истомина была среднего роста, брюнетка, красивой наружности, очень стройна, имела черные огненные глаза, прикрываемые длинными ресницами, которые придавали особый характер ее физиономии, она имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях…»

Происхождения она была самого скромного – дочь спившегося полицейского пристава Ильи Истомина и его рано умершей жены Анисьи. До сих пор неизвестно, кто привел шестилетнюю девочку в Петербургское театральное училище. Туда малышей брали на полный пансион, а потом определяли их на службу в театры. Время поступления в училище было очень удачным для Истоминой – тогда его директором стал знаменитый танцовщик Шарль-Луи Дидло. Дидло был не просто учителем Истоминой и постановщиком большинства балетов, в которых она танцевала. Сценическая судьба Истоминой оказалась прочно связанной с судьбой балетмейстера.

Дидло не признавал демонстрации виртуозности танцовщика сугубо ради восхищения его техникой и считал, что наиболее полно и успешно воплотить его идею единства танца и чувства способны только русские артисты с их «пламенем души». Очень точно отражают это свойство Истоминой слова Пушкина: «… душой исполненный полет». Спектакли с участием Истоминой называли праздником театра.

В девятилетнем возрасте Истомина впервые в жизни вышла на сцену в балете Дидло «Зефир и Флора». В числе других маленьких танцовщиц она была в свите Флоры, выезжая на сцену на огромном лебеде. Потом она исполнила множество детских ролей, а в балет «Зефир и Флора» вернулась уже танцовщицей, исполнив в нем поочередно все партии, пока не дошла до самой главной – партии Флоры. Это было в 1818 году.

Ученики Дидло, в которых он старательно развивал не только хореографические, но и драматические способности, всегда блистали на сцене. Истомина, одна из лучших его воспитанниц, на протяжении всей своей творческой жизни демонстрировала публике не только виртуозный танец, но и несомненный талант драматической актрисы, в совершенстве владея искусством пантомимы.

Кроме того, Истомина первой из русских танцовщиц делала несколько шагов по сцене на пуантах, что было тогда изумительным, никогда не виданным новшеством. Эксперименты

с танцем на носках начались уже давно, о них вспоминала танцевавшая в конце восемнадцатого века Татьяна Гранатова-Шлыкова, а Дидло, несомненно, знал, что такой трюк проделывала на сцене француженка Женевьева Гослен.

Танцовщица вела очень открытую жизнь – постоянно общалась с поэтами, писателями, драматургами. Часто посещала литературные салоны, приемы, званые ужины. Постоянной гостьей была она и у начальника репертуарной части петербургских императорских театров князя Шаховского, который собирал вокруг себя интереснейших людей. Его квартира находилась неподалеку от театра, на верхнем этаже, за что и получила название «чердака Шаховского». Его завсегдатаями были Грибоедов, Гнедич, Катенин, прославленные актрисы Асенкова, Телешова, младшая Колосова. Со временем стал появляться здесь и Пушкин. Он читал свои стихи и черновые наброски «Руслана и Людмилы». Одной из первых слушательниц этой поэмы была Авдотья Истомина.

Репертуар Большого (Каменного) театра привлекал в театр молодых вольнодумцев, среди которых был и юный Пушкин. Молодой поэт высоко ценил искусство Истоминой. В течение некоторого времени Пушкин даже считал себя влюбленным в Истомину – как он сам писал, «когда-то волочился» за нею.

Среди друзей Истоминой был и Александр Грибоедов. Судя по всему, отношения были очень доверительные – поссорившись с любовником, пожаловалась она именно Грибоедову.

Юная Истомина предпочла множеству воздыхателей кавалергарда Василия Шереметева – веселого, добродушного, слегка ветреного, но при этом ревнивого. Она сблизилась с ним и поселилась на его квартире, где прожила около двух лет. Как-то после очередного выяснения отношений она решила на время поселиться у подруги. Грибоедов, провожая поздно вечером огорченную Истомину после спектакля, пригласил ее к себе на чашку чая. Он жил в это время на квартире у приятеля – камер-юнкера Александра Завадовского, некогда ухаживавшего за танцовщицей. Завадовский и Истомина встретились – а что между ними вышло, уже никто никогда не узнает. То ли она провела в обществе Завадовского двое суток, то ли не провела… Но потом она уехала на квартиру к подруге, где ее и разыскал Шереметев. Состоялось неприятное объяснение, и Истомина явно наговорила своему избраннику лишнего. Шереметев, возмутившись, вызвал на дуэль Завадовского, а поскольку в эту историю был замешан Грибоедов, то он получил вызов от друга Шереметева, Якубовича.

Двойной поединок, вошедший в историю как «дуэль четверых», состоялся на Волковом кладбище. Первыми

стрелялись Завадовский и Шереметев. Шереметев был тяжело ранен, и Якубович с Грибоедовым решили отложить дуэль, потому что кавалергарда следовало доставить домой. Шереметев скончался через сутки, а Грибоедов и Якубович стрелялись уже на Кавказе. Пуля Якубовича повредила руку драматургу, и именно по изуродованному пальцу опознали его тело после тегеранской резни в январе 1829 года.

Танцовщица долго оплакивала убитого возлюбленного. Но жизнь продолжалась, Дидло ставил все новые спектакли.

В балетах на мифологические сюжеты она была великолепна. Кроме блестящей хореографии она обладала способностью перевоплощения, находя новые и яркие краски для каждого создаваемого ею сценического образа. Публика любила ее еще и за то, что она никогда не повторялась в своей игре, не пользовалась заученными штампами, каждую партию исполняя по-разному, находя присущие лишь этому образу оттенки движений и мимической игры. Обладала Истомина и немалым комедийным даром, или, как писала критика тех лет, она не только «танцует с величайшей живостью и проворством, она отличная балетная актриса для ролей резвых и хитрых девиц».

15 января 1823 года состоялась премьера балета «Кавказский пленник, или Тень невесты» по мотивам пушкинской поэмы. Истомина стала первой исполнительницей роли Черкешенки. Пушкин, узнав о спектакле, писал брату в Санкт-Петербург из Кишинева: «Пиши мне о Дидло, о Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику».

В репертуаре Авдотьи Истоминой комические роли чередовались с драматическими, лирическими и трагедийными. Героический характер Истомина воплощала на сцене с не меньшим мастерством. Бурный восторг публики вызвало ее выступление в роли Луизы в пантомимном балете «Деревенская героиня», где Истомина играла женщину поистине героического характера, честную и бесстрашную. Таков же характер ее героини и в балете «Дезертир».

Способность Истоминой к перевоплощению была поистине великолепной. Она сумела с точностью передать манеру поведения и мимики восточной девушки в сказочном балете «Калиф багдадский». А после премьеры «Кавказского пленника» по Петербургу распространились даже слухи, что Истомина действительно черкешенка по происхождению.

Творческий союз Дидло и Истоминой был чрезвычайно удачным. Их понятия о том, каким должен быть балет, в каком направлении должно развиваться искусство хореографии, совпадали.

Участвовала Истомина и в спектаклях, где исполнение роли требовало произнесения монологов и диалогов, то есть соединялась драма с хореографией. И здесь она была превосходна. Исключительно высоко было оценено выступление Истоминой в водевиле Шаховского «Феникс, или Утро журналиста», где роль Зефиретты была написана специально для нее.

Казалось, актриса находится в самом расцвете своих творческих сил и ей предстоит восхождение на новые вершины искусства. Однако пушкинские роли стали зенитом ее творчества. После событий 14 декабря власти с подозрением стали относиться ко всему, связанному с декабристами – а Истомина была музой для всего круга вольномыслящей молодежи. Кроме того, своевольный и не признающий чиновничьего авторитета Шарль Дидло давно уже снискал себе врагов и завистников.

Атмосфера в театре накалилась. Многое делалось ему наперекор. Так, в качестве солистки балета была приглашена солистка французской оперы Бертран-Атрюкс. Она никак не могла конкурировать с русскими балеринами, однако претендовала на большинство ведущих ролей. Постепенно Истомина стала лишаться любимых своих партий.

Она танцевала все реже. Однако покинуть театр она не могла, не представляя себе жизни вне сцены. Она продолжала выступать в маленьких ролях, не теряя при этом своей выразительности и исполнительского таланта.

Вот как она сама оценивала эту ситуацию в письме в дирекцию театров: «Меня на 20 году со времени выпуска из школы упрекают в том, что репертуар мой уменьшился… Чем же я виновата, что балетов сих больше не дают? И что случилось на последнем году моей службы?»

Последнее ее выступление состоялось 30 января 1836 года. Покинув театр, Истомина вышла замуж за актера Павла Экунина, который был ей неизменной поддержкой в трудные минуты последних лет театральной жизни.

Ее не пригласили в театр даже в качестве педагога, несмотря на то что талант и огромный сценический опыт могли бы оказать неоценимую пользу при воспитании молодых артистов. Однако Авдотья Ильинична Истомина не погрузилась полностью в семейную жизнь, продолжая живо интересоваться всем, что происходит на сцене.

Она скончалась от холеры 26 июня 1848 года.

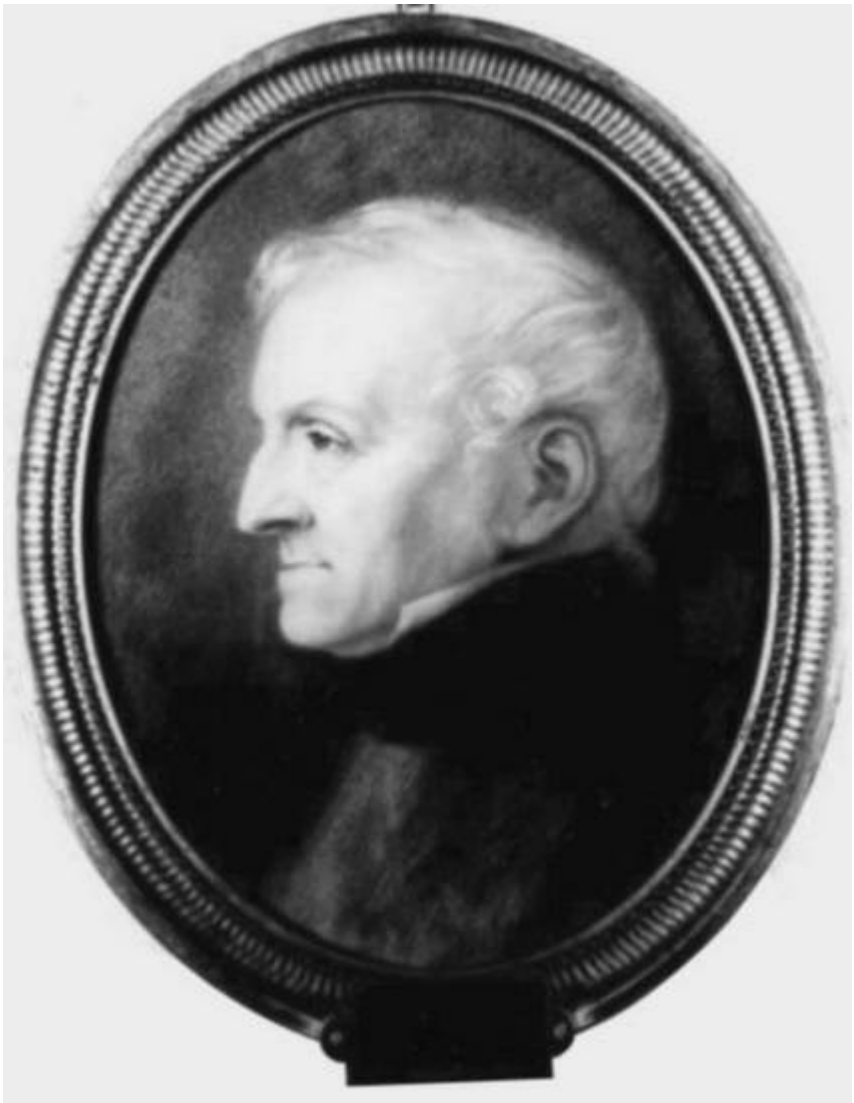
Остались строки Пушкина: «Душой исполненный полет…»

Филипп Тальони

Этот балетмейстер, как и Доберваль, остался в истории автором одного балета – «Сильфида», хотя поставил немало спектаклей. Но еще больше, чем хореографией, он прославился тем, что был отцом знаменитой балерины Марии Тальони

Филипп Тальони родился в Милане в 1777 году. Он был старшим сыном пьемонтского танцовщика Карло Тальони. Свою танцевальную карьеру он начал в Неаполе, в 1795–1798 годы стал первым танцовщиком в театрах Ливорно, Флоренции, Венеции, Турина и Милана. В 1799 году приехал в Париж и там успел потанцевать, но надолго не задержался. Его пригласили в Стокгольм – танцевать в Королевской опере, и там он провел три года.

В Швеции он женился, 23 апреля 1804 года родилась дочка Мария. И опять – дорога: Вена, Кассель, Мюнхен, Штутгарт… В Вене он поставил свой первый балет – «Аталанта и Иппомен». Странствия окончились в 1828 году – семья осела наконец в Париже. Марии было двадцать четыре года. Возраст – не для дебютов, но Филипп Тальони твердо решил, что его дочь прославит фамилию. А сделать из девочки балерину – это была нелегкая задача. Ее внешние данные не очень-то радовали: сутулость, несмотря на постоянные занятия танцем, очень покатые плечи, необычайно длинные ноги совершенно «небалетной» формы. Тем не менее в восемнадцать лет Мария дебютировала в Вене.



Филипп Тальони – автор балета «Сильфида»

Можно сказать, что настоящим хореографом Филиппа Тальони сделала дочь: ему приходилось постоянно ломать голову, как выгодно подать ее достоинства и скрыть недостатки. Он сам с ней репетировал, находя удачные движения для ее длинных рук, сам придумал для нее белое, пышное, полувоздушное платье, прикрывавшее колени. Позднее балерины начали его укорачивать, и в итоге оно превратилось в нынешнюю «пачку».

«Воздушный» танец и костюм, придуманные Тальони, имели огромный успех в Англии, куда отец повез дочь на гастроли в

1827 году. Изящная итальянка особенно полюбилась публике в балете Дидло «Зефир и Флора», не сходившего с английской сцены с 1813 года. И вот, наконец, Париж. Итальянскому семейству удалось устроиться в Парижскую оперу.

В марте 1831 года директором Оперы стал Луи Верон. Он понимал вкусы публики, которая постоянно требовала обновления репертуара, и он отлично видел, как входит в моду романтизм с его фантастическими персонажами – привидениями, сильфидами, злыми и добрыми духами. С этим следовало считаться – и вот 21 ноября 1831 года состоялась премьера оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» с мрачным демоническим сюжетом. Главный герой, рыцарь Роберт, проникал ночью в заброшенный монастырь, чтобы добыть магический талисман. Там его окружали призраки грешных монахинь, поднявшиеся из могил. Партию их предводительницы – аббатисы Елены – танцевала Мария Тальони.

Тальони, поставивший эту сцену, показал себя истинным романтиком – среди поросших лесом развалин в таинственном лунном свете зрителю явились бесплотные белые тени, сплели вокруг Роберта призрачный хоровод. Этот танец наблюдал из-за кулис юный танцовщик Жюль Перро – и воспоминания о «Роберте-Дьяволе» десять лет спустя ожили в балете «Жизель». Танец монахинь был одним из первых эскизов «белого балета» в мировой хореографии.

Публика ликовала на премьере, а в голове у Тальони уже сложились картины нового балета – не танцевальной сцены, а полноценного фантастического балета «Сильфида». В основе сценария, написанного певцом Парижской оперы, Адольфом Нурри, была фантастическая повесть Шарля Нодье «Трильби, или Аргайльский колдун». Правда, сюжет был переделан, и роль неземного существа досталась женщине. По сценарию, прекрасная Сильфида заставляла шотландского крестьянина Джеймса бросить невесту Эффи и уводила за собой в лес. Удержать ее Джеймс не мог, пришлось просить о помощи колдунью. Колдунья дала ему волшебный шарф, но едва Джеймс накинул его на плечи Сильфиды, как ее нежные крылышки опали, и она умерла. В финале крылатые подруги унесли ее, а Эффи вышла замуж за другого шотландца, не столь склонного к мистике. Вот и вся нехитрая фабула, с которой началась история классического балета.

Естественно, партия Сильфиды предназначалась Марии Тальони.

12 марта 1832 года состоялась премьера «Сильфиды». Успех был невероятный. Удачным было все – музыка, хореография,

костюм Сильфиды, который по указаниям Тальони создал художник Эжен Лами. И впервые парижская публика увидела настоящий танец на пуантах. Так началась эпоха романтического балета.

Кажется невероятным, что в годы, когда не было ни фотоаппаратов, ни кинокамер, «Сильфида» вскоре после премьеры разлетелась по всем театрам Европы. В России она была поставлена в 1835 году.

Филипп Тальони, уже признанный балетмейстер, продолжал сочинять и ставить балеты: «Натали, или Швейцарская молочница», «Восстание в серале», «Бразилия», «Дева Дуная». Все они пользовались успехом, их копировали, им подражали. Но на первом месте всегда была Мария – он сопровождал свою знаменитую дочь на все гастроли. В 1837 году они отправились в Санкт-Петербург, где Тальони получил возможность ставить новые спектакли. И он ею воспользовался в полной мере. Прежде всего, перенес на петербургскую сцену «Деву Дуная», потом последовали «Миранда», «Гитана, испанская цыганка», «Тень», «Креолка», «Морской разбойник», «Озеро волшебниц», «Воспитанница Амура», «Герта», «Дая».

Но вот беда – он ставил балеты для Марии, другие танцовщицы в них не вписывались. Ситуацию верно охарактеризовал драматург и журналист Федор Кони: «Старик Тальони, даровавший миру неподражаемую танцовщицу-мимистку, начал шарить в глубине души своей и вызвал оттуда несколько тех лунатических видений, которыми дарят и нежат человека только сон и вино. Одна Мария Тальони могла дать жизнь и очарование этим фантастическим образам, потому что в ее индивидуальности заключалось их правдоподобие, в ее таланте – их прелесть. Исчезла Мария Тальони – и разлетелся весь рой сладких видений, зритель проснулся и почувствовал всю гнетущую глупость балета».

С другой стороны, независимо от того, кто танцевал в главной роли, оставался изумительный кордебалет – новое действующее лицо в романтическом балете, со своими задачами и своими выразительными средствами. Филипп Тальони поднял на новый уровень эмоциональную выразительность кордебалетного танца, придал новый смысл синхронности движений, широко использовал принцип фуги – когда группы танцовщиц одна за другой повторяли и варьировали цикл заданных движений. Впоследствии идеи Тальони получили развитие и у Петипа, и у Фокина, и у их последователей. Родился балетный симфонизм.

Карьера Марии Тальони близилась к закату, и отец это понимал. В 1840 году он был приглашен балетмейстером в

Варшаву, а в 1853 году навсегда оставил сцену. Филипп Тальони поселился на озере Комо, в Италии, и 11 февраля 1871 года умер.

Жюль Перро

Одни балетмейстеры вдохновлялись классическими трагедиями, другие во главу угла ставили красоту изысканных движений, а он превратил в балеты свою собственную судьбу. Он сплавил воедино любовь, смерть и танец. И покинул театр в пятьдесят лет, чтобы ловить рыбу в Бретани…

Жюль Жозеф Перро родился в Лионе 18 августа 1810 года. Его отец был машинистом сцены лионского театра, мальчик рос за кулисами, а дебютировал в компании бродячих циркачей – ему было тогда двенадцать лет, и он так лихо изображал обезьяну, что прославился на всю округу. Потом, решив стать танцовщиком, он перебрался в Париж и стал брать уроки у знаменитого Огюста Вестриса.

Вестрис был сильно озадачен: как быть с таким учеником? Трудолюбив, одарен, может стать настоящим виртуозом, но фантастически некрасив: крупная голова на короткой шее, широкое лицо с приплюснутым носом, глаза навыкате, непропорциональное сложение, хотя ноги как раз удивительно хороши. Балетная молодежь прозвала его Кобольдом, по имени горного гнома.

Жюль Жозеф Перро, сплавивший воедино любовь, смерть и танец

И Вестрис дал ему ценный совет: «Прыгай с места на место, вертись, кружись, но только никогда не давай публике времени присмотреться к тебе». Понемногу учитель создал для ученика особый «жанр Перро» – жанр «зефира с крыльями летучей мыши», суетливого существа неописуемой легкости и гибкости.

Сперва Перро выступал в 1820-х годах в парижских театрах «Гетё» и «Порт Сен-Мартен», потом в 1830 году дебютировал в парижской Опере в балете «Пастораль Портичи». Это была сенсация. Критики назвали его «величайшим танцовщиком

нашего времени», так велика была сила его таланта.

К его необычной внешности публика скоро привыкла. Он стал партнером самой Марии Тальони; поговаривали, что не только партнером. Он обладал поразительной легкостью и воздушностью, одновременно проявил себя как выдающийся актер. В эпоху, когда в романтическом балете безраздельно царствовала женщина, Перро стал одним из редких исключений как танцовщик-мужчина.

«Перро – сильф, Перро – это Тальони в мужском облике!» – утверждали журналисты. «Божественная Мария» не желала терпеть такие сравнения и приняла меры: двери Парижской оперы для Перро захлопнулись.

И двадцатичетырехлетний Перро очутился на улице. Дорога была одна – гастроли. Он долго скитался по Европе, пока не оказался в Неаполе, где познакомился с двумя прелестными девочками – сестрами Гризи. Перро влюбился в 14-летнюю Карлотту с первого взгляда. Девочка была талантлива, он начал с ней заниматься, когда в 1836 году привез ее в Лондон как свою партнершу, она была уже сложившейся прекрасной танцовщицей. В Англии Карлотта Гризи выступала под именем мадам Перро, но официальный брак не был заключен. В 1837 году у них родилась дочь Мари-Жюли.

Он был готов на все, чтобы сделать свою красавицу настоящей звездой балета. Он сам ставил для нее танцы – так выяснилось, что у него незаурядный балетмейстерский талант. Он пустил в ход все связи, нажитые за годы гастрольной жизни, и повез Карлотту в турне по Вене, Мюнхене и Милану. Там она не только танцевала, но и пела – у нее был хороший голос.

Но может ли прославиться балерина, которая не блистала в парижской Опере? Пара вернулась в Париж, в 1840 году Карлотта успешно дебютировала в опере «Зингаро», и дирекция Оперы предложила ей контракт. Карлотта поставила условие – она придет в Оперу только вместе с Перро. Дирекция согласилась, ему разрешили поставить несколько балетов, но обещание было туманным. Впрочем, он и не рвался к немедленной работе над большим спектаклем. Он занимался репетициями и карьерой Карлотты, а также поставил для нее балет «Фаворитка» на музыку Доницетти. По рассказам Карлотты, у них было «занятное супружество: работали днем, работали ночью».

Для подлинного торжества Карлотты Гризи требовался настоящий романтический балет с высокими чувствами и прекрасной героиней. Над сюжетом такого балета ломал голову Теофиль Готье, писатель-романтик, влюбившийся в Карлотту. Он набрел одновременно на две истории. Первую вычитал у Генриха

Гейне – это было предание о девушка-виллисах, танцующих по ночам на больших дорогах, а если встретится им юноша – ему придется танцевать с ними, пока он не упадет мертвым. Вторая история принадлежала Виктору Гюго – это было стихотворение о юной испанке по имени Жизель, которая умерла в танце. Произведения двух поэтов-романтиков – немецкого и французского, полные таинственной красоты, неясных видений и духов, казалось, были специально созданы для балета. Готье пригласил в соавторы известного в театральной среде Парижа драматурга и сценариста Анри Вернуа де Сен-Жоржа. Так появился на свет сценарий одного из самых печальных и прекрасных балетов – «Жизель». Сюжет его рассказывал о любви крестьянской девушки к графу Альберту. Очарованный этой романтической новеллой, композитор Адольф Адан написал музыку к спектаклю за десять дней.

Главная партия предназначалась Карлотте, графом Альбертом стал молодой и красивый танцовщик Люсьен Петипа, старший брат знаменитого Мариуса Петипа. Перро работал самозабвенно – он предвидел настоящий успех. А Карлотта увлеклась своим партнером. Узнав об этом, Перро устранился от работы над спектаклем. Завершал постановку балетмейстер Жан Каралли, который с самого начала принимал в ней участие. Ему и досталась вся слава. Имя Перро даже не упоминалось в афише.

28 июня 1841 года в Опере состоялась премьера балета «Жизель, или Виллисы».

Успех превзошел все ожидания. Рецензии в газетах были только восторженные. Целый месяц парижская Опера давала только один балет «Жизель» – он прошел семь раз, а к концу 1841 года состоялось двадцать шесть представлений. На сцене Парижской оперы «Жизель», по неполным данным, выдержала за 18 лет 150 представлений, тогда как самый знаменитый ранее балет «Сильфида» – всего лишь 59 представлений за 12 лет.

Модные журналы бросились рекламировать прическу «венок Жизели». Мужчины стриглись «под Петипа». Карлотта стала примой Оперы. Каждая балерина хотела иметь «Жизель» в своем репертуаре. А сам спектакль разлетелся по свету едва ли не быстрее, чем молва о нем. В 1841 году его успели поставить только в Бордо, но в 1842-м – в Марселе, Турине, Лондоне, Брюсселе, Вене, Санкт-Петербурге, в 1843-м – в Лионе, Милане, Венеции, Берлине, Москве, в 1844-м – в Гааге, Флоренции, Генуе, в 1845-м – в Стокгольме, Риме, Дублине, Лиссабоне…

А Перро уехал в Лондон. Там он получил все возможности для работы – и в итоге получилось, что свои самые известные балеты создал именно в Англии. Перро сам писал сценарий.

Сочиняя танцы, сразу же напевал мотивы композитору. Новинки следовали одна за другой. В Лондон потянулись этуали.

Кроме лондонской постановки «Жизели» Перро создал балеты «Альма, или Мертвая девушка» в 1843 году (балет, поставленный для Фанни Черрито), «Ундина» в 1843 году, «Эсмеральда» в 1844 году, «Суд Париса» в 1846 году. Кроме того, он много работал над тем, чтобы в эпоху женского танца мужской перешел из разряда «вспомогательного» в разряд самоценного, и в балете появились сложные по рисунку самостоятельные партии танцоров.

Карлотта стала единственной героиней: в спектаклях Перро на разные лады разыгрывал историю своего брака. Столь отчаянной автобиографичности балет еще не видел. В «Эолине» ревнивый демон безуспешно подчинял своей воле девушку-оборотня, влюбленную в графа Эдгара. В «Эсмеральде» великодушный урод Квазимодо и неловкий поэт Гренгуар старались уберечь от невзгод ветреную цыганку, увлеченную красавцем офицером. В «Питомице фей» неказистый парень Ален не смел признаться в любви Изоре – невесте принца Гуго. Перро словно звал свою неверную подругу.

Некоторое время спустя Карлотта Гризи действительно к нему приехала, и они танцевали вместе. А в 1845 году в Лондоне вообще собрались четыре звезды – Гризи, Черрито, Люсиль Гран и Мария Тальони. Для них Перро создал свой знаменитый «Па-де-катр». Перед ним стояла трудная задача – не только примирить в своей постановке четырех самых выдающихся примадонн балета (из ведущих балерин в нём не участвовала только Фанни Эльслер), но и создать такую хореографию, которая выгодно подчеркнет особенности таланта каждой. Это удалось.

Во время репетиций Перро дипломатично справился даже с такой нелегкой проблемой: жесточайшие споры велись по поводу того, в какой очередности будут появляться балерины – последняя кода считалась самой выигрышной. Он предложил танцевать согласно возрасту – самая младшая первой и самая старшая последней. Понятно, что всем захотелось танцевать первой. В результате Гран начинала, сопровождаемая Гризи, затем вступали Черрито и Тальони.

Потом Перро уехал в Вену – возможно, по договоренности с Фанни Эльслер. Там он поставил для нее балет «Фауст», ее прощальный балет, и сам исполнил в нем роль Мефистофеля. И, наконец, Перро отправился в Россию. По некоторым источникам, он хотел, чтобы в жизни наконец появилась стабильность. В 1851 году он был принят в труппу императорского театра сперва как танцор, а потом уже стал главным балетмейстером. Ему было что

предложить – и новые редакции своих лучших спектаклей, и оригинальные постановки. К тому же он знал всех прославленных балерин Европы и мог ставить спектакли с учетом их таланта и возможностей.

С новыми редакциями в результате образовалась немалая путаница, в которой историкам балета предстоит еще долго разбираться. Взять хотя бы балет «Ундина, или Наяда».

У Перро было три версии – лондонская (1843), петергофская (1850), петербургская (1851). Везде сохранялась главная линия (любовный треугольник Маттео – Ундина – Джанина), но разными были сюжетные ходы, мотивировки поступков, финалы и образы главной героини.

Жанр спектакля 1843 года можно определить как романтическую драму: влюбленная в рыбака Маттео Ундина стремилась в мир людей, жертвовала ради любви к человеку собственным бессмертием, топила соперницу Джанину и занимала ее место. Но повелительница моря возвращала Джанину жениху, а Ундина, вновь став бессмертной, уплывала вдаль. Жанр постановки 1850 года – романтическая поэма. Наяда безнадежно влюблена в рыбака, празднующего помолвку с Джаниной; ее робкие попытки привлечь к себе внимание человека бесплодны, и Наяда обречена вечно оплакивать свое одиночество. Вариант 1851 года: Ундина хитростью выманивает у Джанины обручальное кольцо, предъявляет его в решающий момент, получает законные права на чужого жениха и, счастливая, отбывает с ним на дно морское, а земная невеста остается рыдать на берегу. Соответственно различались и образы трех наяд. И как теперь восстанавливать знаменитый балет?

Петербургская версия называлась «Наяда и рыбак». Партию Наяды исполнила Карлотта Гризи, тоже приехавшая в Санкт-Петербург, а партию Маттео – сам Жюль Перро. Затем последовали «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Питомица фей», «Армида» (этот балет был поставлен для Фанни Черрито).

Карлотта долго в Санкт-Петербурге не задержалась. Она исполнила главные партии в балетах «Война женщин» и «Газельда», которые поставил для нее Перро, а в 1853 году уехала в Варшаву с польским магнатом Радзивиллом. На сцену она уже не вернулась.

А Перро и сам танцевал, и ставил балеты. Он сочинил для себя роль Пьера Гренгуара в «Эсмеральде». Поэт-неудачник, смешной и трогательный в своей безответной любви к Эсмеральде, вызывал у зрителей слезы. Дьяволино, помощник атаманши Катарины, защищал ее в неравном бою и безнадежно

ревновал к художнику Сальватору Роза. Герои Перро не были счастливы, они отступали перед блистательными соперниками и гибли. Смутный отзвук «Жизели» чудится в «Армиде» – менестрель Джанео, напившись воды из Источника смеха, неудержимо хохотал, смех закручивал его в стремительном танце, обессиливал и доводил до смерти. А вот в балетах других авторов он был иным – он даже исполнил комедийную роль крестьянки Марселины в «Тщетной предосторожности».

«Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей, – вспоминала петербургская танцовщица Екатерина Вазем. – Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие».

Он поставил в России восемнадцать балетов – и самые удачные, кажется, были те, что имели серьезную литературную основу. Это были «Эсмеральда» (по мотивам «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго), «Фауст» (по мотивам пьесы Гёте) и «Корсар» (по мотивам поэмы Байрона). «Корсар» стал его последним петербургским спектаклем – Перро поссорился с тогдашним директором императорских театров Сабуровым и уехал, увозя с собой молодую жену – бывшую ученицу театральной школы Капитолину Самовскую. А главным хореографом стал после него Мариус Петипа.

В 1859 году, вернувшись в Париж, Перро вновь появляется в Опере – но уже в новом качестве. Он стал балетным педагогом. На многих картинах Эдгара Дега можно увидеть Перро, получившего у балетной молодежи прозвание – Наставник. Больше он не поставил ни одного спектакля.

Он купил виллу в Бретани, жил там, воспитывал двоих детей. И скончался 29 августа 1892 года, получив солнечный удар на рыбалке.

Мария Тальони

Девочки, вместе с которыми она училась танцевать, называли ее «маленькая горбунья». Все в ней было неправильно, все противоречило тому образу красавицы танцовщицы, который был привычен публике. Но именно она стала символом романтического балета

Ее отцу, Филиппу Тальони, отчего-то казалось, что из нее получится настоящая балерина. Он решил, что старая французская система обучения танцам не соответствует ее индивидуальности, и стал заниматься с ней сам. Это была очень жестокая школа. Отец требовал от дочери безукоризненно простых, благородных, лишенных малейшего налета фривольности движений. Более того, его муштра преследовала фантастическую цель – преодолеть земное притяжение. Все, что разрешалось Марии, – это слегка, незаметным усилием оттолкнуться от земли, чтобы лететь. «Да, она летала», – скажут ее будущие зрители.

Мария Тальони – символ романтического балета

Однажды, когда слава Марии Тальони уже гремела вовсю, человек, живший под ее квартирой, пожаловался на шум от репетиций и тренировок балерины. Узнав об этом, отец Марии негодовал: «Передайте же, что он лжец. Я, отец, никогда не

слышал шума шагов моей дочери». Современники утверждали, что походка Тальони в жизни была неподражаемой, что же говорить о сцене. Но никто не знал, какой изнуряющей работой давалось это сопротивление вечному закону земного притяжения.

Трудно что-то придумать, если у талантливой девочки короткая спина, несообразно длинные руки и ноги, сутулость и какая-то болезненная худоба, но отцу удалось задуманное – в восемнадцать лет она дебютировала в Венском театре в партии Нимфы. Это был балет «Прием юной нимфы при дворе Терпсихоры», поставленный Филиппом Тальони, и именно тогда Мария впервые надела то платье, которое впоследствии прославилось: белое, воздушное, открывающее покатые плечи. Это было непривычно для публики, однако понравилось.

После дебюта в Вене отец повез ее в Германию и Италию. Работа не прекращалась – Мария училась прятать недостатки, округлять длинные и худые руки, поворачиваться к залу в выгодном для себя ракурсе, совершенствовала технику прыжков – прыжки у нее были замечательные. А Филипп Тальони все яснее понимал, что ей нужен свой репертуар – такой, где у нее не будет конкуренток и соперниц.

Возможно, именно тогда он стал учить дочь танцу на пуантах.

Это было нечто совершенно новое и неожиданное. Случалось, танцовщицы вставали на самый носок и удерживали позу одну-две секунды, публика и этому подвигу аплодировала. Но танец? Отцу с дочкой пришлось поломать голову над подходящей обувью.

Сохранились туфельки Марии Тальони. На вид они совершенно мягкие, без того жесткого носка и прокладки-супинатора, которые свойственны современным пуантам. Исследователи недоумевали, как можно было в них танцевать на пальцах, пока не догадались вывернуть наизнанку. Тогда обнаружили следы клея. Мария вставляла в носок какую-то жесткую прокладку, закрепляла, а перед тем как дарить туфельки, все вытаскивала.

Ее танец на пуантах создавал иллюзию легкого, случайного прикосновения ноги к поверхности сцены, и это производило на публику грандиозное впечатление. Казалось, танцовщица парит над землей.

Наконец отец и дочь приехали в Париж. Там Марии удалось обратить на себя внимание дирекции Оперы. Она исполнила главные партии в балетах «Весталка», «Сицилиец», «Спящая красавица». Это было успехом – но не таким, на который она рассчитывала. Ей требовался свой репертуар – и в 1832 году Филипп Тальони поставил балет «Сильфида». Тут ей было чем

блеснуть! В создании пластической характеристики образа Сильфиды балетмейстер исходил из особенных индивидуальных данных танцовщицы – большой и свободный прыжок, точность фиксации, естественная грация, необычайная лёгкость и кантиленность танца. При этом учитывались особенности ее сложения и ограниченные возможности в области пантомимы – это искусство Марии плохо давалось. Партия Сильфиды была насыщена разнообразными прыжковыми движениями, арабесками в статике и динамике, позами на высоких полупальцах и пуантах.

«Сильфида» принесла 28-летней Марии Тальони мировую славу, которую она удерживала четверть века. В сиянии ее славы померкло имя создателя балета, отца Марии. И этот балет стал первым, в котором женский танец доминировал над мужским. Пуанты открыли перед исполнительницами новые горизонты – теперь им было где проявить техническую виртуозность, и мужчины-танцовщики вынуждены были уступить им ведущее место и лавры. Балетмейстеры эпохи романтизма Филиппо Тальони, Жан Каралли, Жюль Перро возвели женский танец до уровня, недосягаемого для мужчин-танцовщиков по выразительности и техническому мастерству.

На первый план в романтическом балете вышел сольный женский танец. Именно Сильфида стала главной героиней балета. С тех пор балет надолго превратился в царство женщин. Женский танец стал доминировать над мужским. Арабеск Тальони, простирающийся вдаль, его парящая линия, его силуэт стал эмблемой романтического балета.

За «Сильфидой» последовали новые партии в отцовских балетах – Натали в «Натали, или Швейцарская молочница» (1832), Зюльма в «Восстании в серале» (1833), Флер де Шан в «Деве Дуная» (1836). Но легкокрылая Сильфида оставалась главной.

Карьера танцовщицы не помешала великой Тальони иметь семью и детей: в 1832 году Мария вышла замуж за графа де Вуазен, но продолжала носить девичью фамилию и не бросила сцены. От этого брака у нее были дочь и сын. Легкомысленный супруг с годами растратил и свое состояние, и часть доходов Марии. В 1835 году балерина вынуждена была расстаться с ним. Приходилось вновь надеяться только на себя, на свой талант и на свой характер.

Она могла быть мелочной, требовательной, капризной, жестокой. Но в то же самое время посетители ее салона восторгались ее обворожительностью. Разумеется, жертвами Тальони чаще других становились директора театров, среди которых за ней закрепилась репутация «деспота в юбке».

Тальони умела ценить свой талант. Подобные заработки никому и не снились, что не мешало ей крайне аккуратно вести свою бухгалтерию. В случае задержки жалованья она прибегала, как писали, «к энергичным мерам». «Деньги вперед!» – это было ее правилом. Так, однажды в Лондоне, не получив утром обещанного гонорара, она не вышла вечером на сцену, несмотря на все заверения директора, что он с ней расплатится.

Злость на Тальони со стороны театрального руководства доходила до того, что директор Парижской оперы мсье Верон искал в Европе замену звезде. Конечно, это была очень трудная задача, но контракт с Тальони все-таки возобновлен не был, и в 1837 году она в последний раз танцевала «Сильфиду».

Впереди были российские гастроли.

Приезда Тальони в Россию в 1837 году ожидали с нетерпением. В Петербурге отдельной брошюрой даже вышла ее биография. В день первого выступления в «Сильфиде» петербургский Большой (Каменный)театр был переполнен, а билеты на спектакли с участием Тальони можно было достать, только имея особые знакомства и связи. Балет имел оглушительный успех. О нем заговорили как о сенсации. Пять петербургских сезонов (1837–1842) превратились для нее в один сплошной триумф, гонорары балерины намного превышали парижские. Ее имя приобрело такую популярность, что появились карамель «Тальони», вальс «Возврат Тальони», шляпы «Тальони», сливочный торт «Тальони», модный танец «Тальони-гавот». Изменился даже театральный этикет: с легкой руки архитектора Дюпоншеля, бросившего еще в Париже к ногам балерины букет цветов на представлении балета «Психея», что ранее запрещалось, русские почитатели теперь могли заваливать своих кумиров букетами. Стало принято вызывать актеров и выходить на поклоны публике столько, сколько она этого захочет. Дамская же часть зрителей получила право выражать свои эмоции аплодисментами, что раньше считалось нарушением приличий.

А после отъезда Тальони, как утверждает один из современников, оставленные танцовщицей туфельки были куплены за большие деньги, разыграны в лотерею и… съедены под соусом поклонниками.

Общее увлечение Сильфидой словно затмило всем глаза – недостатков Марии Тальони публика просто не замечала. Даже если доводилось видеть балерину совсем близко – образ Сильфиды все затмевал. Под обаяние этого образа не подпали разве что дети. Вот как вспоминает о великой танцовщице писательница и мемуаристка Авдотья Панаева, посещавшая тогда театральную школу: «Приехала в Петербург знаменитая балерина

Тальони с своим отцом, маленьким старичком, и являлась с ним в школу упражняться. Директор и другие чиновники очень ухаживали за обоими иностранцами; им подавался в школе отличный завтрак.

Тальони днем была очень некрасива, худенькая-прехуденькая, с маленьким желтым лицом в мелких морщинках. Я краснела за воспитанниц, которые после танцев окружали Тальони и, придавая своему голосу умиленное выражение, говорили ей: «Какая ты рожа! какая ты сморщенная!»

Тальони, воображая, что они говорят ей комплименты, кивала им с улыбкой головой и отвечала:

– Merci, mes enfants!»

Но взрослых она умела заставить забыть о своем лице.

Во время петербургских гастролей начался неожиданный роман. Молодой студент Академии художеств Ованес Айвазовский случайно познакомился с балериной. Ходили слухи, что знакомство было совершенно романтическим – якобы экипаж балерины задел художника, он упал, Тальони по доброте душевной довезла жертву до дома, а потом прислала билеты на свой спектакль. Потом она уехала на несколько месяцев в Венецию. А Айвазовский убедил профессоров Академии художеств, что будущему маринисту необходима стажировка в Италии. Летом 1840 года они встретились в Венеции. Художник был влюблен, но балерина смотрела на ситуацию более трезво: ему двадцать пять, и он покорен Сильфидой, а ей – тридцать восемь, и у нее взрослая дочь. Тальони отказалась стать женой Айвазовского, и они расстались. Четырнадцать лет спустя Айвазовский написал картину «Венеция со стороны Лидо», на которой изобразил себя с Тальони.

Из Санкт-Петербурга Тальони обычно уезжала с началом Великого поста, на два-три месяца, и выступала в европейских городах. Однажды на границе таможенники спросили ее: «Мадам, где ваши драгоценности?» А она сняла туфли и, показав на ноги, сказала: «Вот они!»

Знаменитая танцовщица пробыла в Петербурге до 1842 года, но с каждым сезоном ее успех становился все меньше и меньше и уже не приносил полного сбора в театре. Она вернулась во Францию и исполнила главную партию в балете своего отца «Тень». Но она опоздала – подросло новое поколение танцовщиц, которых готовили именно для романтического балета. Тальони отправилась в Лондон, там она выступила в балетах Перро «Па-де-катр» и «Суд Париса». В 1847 году прославленная танцовщица оставила сцену и стала давать уроки танцев. В 1859–1870 годах она преподавала в балетной школе Парижской оперы. В 1870–

1882 годах Тальони жила в Лондоне, преподавала танцы в аристократических семьях. И, наконец, поселилась в своем палаццо на озере Комо.

Мария Тальони умерла в 1884 году в Марселе, похоронена в Париже на кладбище Пер-Лашез. На ее надгробии – такие слова: «Ô terre ne pèse pas trop sur elle, elle a si peu pes*é* sur toi» («Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе»).

Август Бурнонвиль

Если вдруг возникнет необходимость назвать тройку великих датчан, то сперва все вспомнят сказочника Андерсена, потом добавят скульптора Торвальдсена. Третьим в этой компании будет балетмейстер Бурнонвиль

Август Бурнонвиль родился 21 августа 1805 года в Копенгагене, в семье артистов, хотя его родители в то время еще не обвенчались. Рос он за кулисами – и, как все театральные дети, знал изнанку чудес. Тем больше был его восторг, когда он однажды оказался в зрительном зале и увидел весь спектакль целиком. Это был один из балетов Винченцо Галеотти – итальянца с богатой биографией. Он родился в 1733 году, танцевал и ставил спектакли в театрах Венеции, Турина, Лондона, Генуи, стараясь следовать идеям Новера и подражая своему учителю Гаспаро Анджолини. Наконец в 1775 году он стал балетмейстером Королевского Датского театра в Копенгагене и там прижился, даже стал датским подданным. Он приучил датскую публику к итальянской пантомиме, уже имевшей целый словарь выразительных жестов.

В семь лет Августа отдали в танцевальную школу. Датская балетная школа была создана по французскому образцу, танцовщиков обучали трем «специальностям» – академическому «серьезному» танцу, демиклассическому и, наконец, характерному и гротесковому. Отец Августа, Антуан Бурнонвиль, преподавал академическую технику. Кроме того, мальчик ходил по вечерам в частную школу, где обучали языкам, Закону Божьему, истории и географии. На образование родители денег не жалели – когда Августу исполнилось тринадцать, его учителем музыки стал известнейший датский скрипач Фредерик Векскхалль. Брал мальчик и уроки рисования. Все это было в духе Новера, который предъявлял огромные требования к образованию танцовщика. Как всякого театрального ребенка, Августа занимали в спектаклях – не только в балетах, но и в пьесах, в водевилях. И он поражал режиссеров своим рвением и талантом. Кроме того, он с ранней юности вел дневник.

Королевский театр в Копенгагене. XIX в.

Когда пришлось всерьез подумать о будущем, сделать выбор между драматическим театром и балетом, материальное положение Антуана Бурнонвиля ухудшилось. Семья решила – язык хореографии всюду понятен без переводчика, сын сможет найти себе место всюду, а не только в маленькой Дании.

В 1820 году Антуан Бурнонвиль получил возможность отвезти сына в Париж. Поездка длилась с мая по декабрь. Август отмечал в дневнике все события. Отец и сын видели в Париже десяток балетов, хотя в театре побывали сорок пять раз, встречались с артистами и музыкантами, старыми друзьями Антуана. Но одна встреча, к сожалению, не имела продолжения – Август познакомился с молоденькой танцовщицей Марией, вместе с отцом бывал в гостях у ее матери, но тем все и кончилось. А эту девушку через несколько лет узнала вся Европа. Ее фамилия была Тальони.

Август увидел модные балеты – «Нина, или Сумасшедшая от любви», «Поль и Виргиния», «Пажи герцога Вандомского». Он их запомнил – и поставил по-своему много лет спустя, когда создавал репертуар Королевского театра Дании. Еще он побывал на занятиях в классе Огюста Вестриса и остался недоволен методом – родной отец работал с учениками лучше. То новое, чему научился Август Бурнонвиль, было подсмотрено у блестящих солистов Оперы во время спектаклей и репетиций.

Четырнадцатилетний мальчик придавал методу преподавания огромное значение. Думал ли он, что со временем «школа Бурнонвиля» станет самой передовой и настолько продуманной, что не потеряет своего значения и в наши дни?

В Копенгагене Август поступил в театр, но работа не радовала – спектакли устарели, новых почти не было. Он, кроме репетиций и выступлений, занимался тем, что «писал в ящик» – создавал балетные сценарии на будущее. В них явственно чувствовалось влияние Новера. Когда отец решил, что танцевальное искусство сына близко к совершенству, Августа отправили в Париж.

Он прожил там шесть лет. Занимался в классе совершенствования Огюста Вестриса. Изучал финансовую сторону театральной жизни. Добивался дебютов на сцене Парижской оперы. Получил ангажемент. И, наконец, стал выступать в знакомых с детства балетах (парижский репертуар давно по-настоящему не обновлялся).

Одним из преимуществ службы в Опере был ежегодный трехмесячный отпуск. Бурнонвиль получил приглашение из Лондона – и решил съездить в Англию поработать хоть на три месяца. Новые спектакли, новые знакомства, новые успехи, да еще возможность изучить на месте английские и шотландские танцы, которые впоследствии пригодятся ему для балета «Сильфида». При этом он уже собирался вернуться домой, в Копенгаген, чтобы поставить все то множество сценариев, которое набралось в тетради с названием «Композиции Августа Бурнонвиля». Молодой танцовщик вернулся в Париж и приступил к переговорам с Королевским театром, чтобы получить выгодные условия. Он додумался отправиться домой… на гастроли: пусть видят, с кем имеют дело! Он ведь претендовал на многое – быть первым танцовщиком, преподавателем придворных танцев, балетмейстером, и получать самое большое жалованье. Дирекции театра был необходим молодой и энергичный руководитель балета. С Бурнонвилем заключили контракт на восемнадцать (!) лет. И никто не прогадал!

Первой его премьерой был балет «Поклонение грациям», три недели спустя – «Сомнамбула», в которой прекрасно выступила семнадцатилетняя Андреа Крецмер.

Вернувшись на родину, Бурнонвиль женился. Супруга не имела к театру ни малейшего отношения, но стала верной помощницей на долгие годы. Жениться на танцовщице он боялся – и, кажется, правильно делал.

Не обходилось без ошибок. В балете «Пажи герцога Вандомского», который с успехом шел на сцене Парижской оперы,

Бурнонвиль доверил партии пажей юным танцовщикам – и не сразу догадался, отчего Копенгаген принимает эту постановку прохладнее, чем Париж. А в Опере просто выпустили на сцену дюжину девушек в коротких штанишках, как носили в шестнадцатом веке. И восторг публики был обеспечен.

С партнершами у него были сложные отношения. Талантливая Андреа Крецмер, чья личная жизнь обсуждалась на всех перекрестках, была женщиной неуравновешенной, кроме того, с ней случались припадки настоящего безумия. То ли она симулировала болезнь, то ли просто после скандалов была больна – сказать трудно, только ее отсутствие в театре срывало работу над новыми балетами. Кончилось тем, что ее признали симулянткой, арестовали, и только это в итоге вернуло ее на сцену. Бурнонвиль тогда ставил балет «Фауст», в котором она должна была танцевать Гретхен. Премьера состоялась 25 апреля 1832 года, сам Бурнонвиль был Фаустом.

Летом 1834 года Бурнонвиль с женой и со своей ученицей Люсиль Гран отправился в Париж – посмотреть, что делается в балетной столице мира. Спектакли Тальони и Каралли ему не понравились – по его мнению, они «композиционно были ниже всякой критики». Но «Сильфида» все же произвела на него впечатление.

В Париже Бурнонвиль всерьез задумался о создании национального исторического балета. Историческими романами Бернхарда Ингемана он зачитывался – отчего бы не перенести хоть один сюжет на балетную сцену? Так родился сценарий балета «Вальдемар» – того, который считается поворотным пунктом в творчестве Бурнонвиля. Главная роль предназначалась Люсиль Гран. Балет был поставлен в 1835 году, в последний раз был показан в 1920 году, и па-де-де из него дожило до наших дней. Затем настало время ставить «Сильфиду».

Два года спустя, в 1836 году, Бурнонвиль поставил свою «Сильфиду» в Копенгагене. И в ней сразу определил свои приоритеты в романтическом балете. Датский романтический балет – более земное и камерное направление с фольклорными мотивами, где большую роль играет пантомима и больше внимания уделено мужскому танцу, меньше пользуются пальцевой техникой, а женские роли второстепенны. Кстати, эти особенности характерны и для датского балета настоящего времени.

Эта «Сильфида» была очень далека от парижской – Бурнонвиль заказал новую музыку, много думал над сюжетом, пытаясь его христианизировать. При этом он требовал полнейшего реализма в декорациях и поставил на службу

искусству механику. Не только Сильфида порхала над землей при помощи тросов и блоков – у нее самой на спине был маленький аппарат, благодаря которому крылышки все время трепетали. Перед сценой смерти его меняли на другой, при помощи которого крылья в нужную минуту отваливались.

Роль Джеймса исполнял сам Бурнонвиль. В сравнении с парижской версией эта партия была обогащена танцами. Бурнонвиль стремился уравновесить значимость Джеймса и Сильфиды, поскольку каждый из них представляет свой мир: она – духов воздуха, он – земных людей.

Но критики заговорили о плагиате. Видимо, какие-то основания у них были. Да еще датская публика приняла чересчур серьезно конфликт между Люсиль Гран и ее учителем. Известие, что танцовщица покинула Королевский театр из-за Бурнонвиля, привело к скандалу. Бурнонвиль из этого скандала вышел с честью – поставив несколько очень удачных номеров для опер и водевилей, он вернул себе расположение публики. И к тому же на помощь ему пришел шторм…

Зимой 1838–1839 годов западное побережье Ютландии очень пострадало от сильного шторма. А это был самый бедный район страны. Все, кто мог, пришли на помощь, а Королевский театр предложил поставить в пользу пострадавших спектакль. Инициатором был Бурнонвиль. За основу он взял пьесу Эленшлегера «Аладдин». Успех был потрясающий – фактически этим спектаклем Бурнонвиль победил в борьбе с Люсиль Гран. Но, видимо, конфликты с танцовщицами ему были на роду написаны. Третьей в списке оказалась Августа Нильсен, к которой перешли роли Люсиль Гран. Завязался довольно сложный узел – в нем было все на свете, и конфликт королевского двора с оппозиционной прессой, и интриги богатого покровителя Люсиль Гран, и личное отношение датского короля Фредерика VI к Бурнонвилю. В конце концов, Бурнонвиль был временно выслан из Дании.

Побывав в Пруссии и Англии, он оказался в Париже – и очень вовремя. Бурнонвиль попал на репетиции балета «Жизель». Именно по его воспоминаниям можно точно определить роль Жюля Перро в создании этого балета. Интересно, что спектакль Бурнонвилю понравился, но мысли перенести его на сцену Королевского театра не возникло – он помнил историю с «Сильфидой». Зато в дороге родилась идея балета «Неаполь» – «датского ответа» французскому романтическому балету. Балетмейстер отправился в Неаполь и прожил там довольно долго, изучая памятники старины и народные праздники. Он даже вплавь добирался до недавно открытого подводного грота,

который назвали Голубым.

Тем временем замыслы его врагов в Копенгагене потерпели крах – балетмейстер Поль Тальони, «назначенный» конкурентом Бурнонвилю, поставил неудачный спектакль. Публика так разбушевалась, что театральное начальство велело ударить в гонг – это предупреждало, что сейчас вызовут полицию.

Вернувшегося Бурнонвиля, вышедшего на сцену в па-де-де с молодой балериной Каролиной Фьельстед, встретили демонстративными и неистовыми овациями. Он тут же взялся за «Неаполь». Премьера состоялась 29 марта 1842 года. История рыбака Дженнаро и его невесты Терезины, сперва утонувшей, а потом сверхъестественным образом оживленной, сама по себе была в меру романтической, но Бурнонвиль стремился к реализму в костюмах и декорациях. Это был воистину балет о Неаполе. Премьера балета стала вехой в истории Королевского театра и в жизни Бурнонвиля – он не только поставил выдающийся спектакль, но сам исполнил партию Дженнаро.

За «Неаполем» последовали новые балеты, имевшие почтенную литературную или фольклорную основу, новые вставные танцевальные номера, проникнутые национальным духом, но не они сделали Августа Бурнонвиля знаменитым, а его собственная система хореографического обучения, получившая название «Школы Бурнонвиля».

Все, кто интересуется балетом, знают, что каждое утро для балетной труппы проводится «класс», или «урок», и его схема каждый день более или менее одинакова: сперва «станок», потом «на середине». «Школа Бурнонвиля» – это специальный стилевой тренинг, при котором составляется программа сразу на неделю: есть класс для понедельника, вторника и так далее. В сущности, сегодняшней «школой Бурнонвиля» мы обязаны его ученику, Хансу Беку, который уже после его смерти, в конце девятнадцатого века, собрал и систематизировал все элементы фирменной техники своего учителя. Занятия проводятся с понедельника по субботу. В понедельник, после выходного дня, нагрузка поменьше, к концу недели она возрастает, при этом тщательно прорабатывается мелкая техника и большое внимание уделяется прыжкам – для детей даже проводят занятия на батуте. А упражнения в конце урока – это уже почти вариации, мужские и женские. Видимо, Бурнонвиль сперва выстраивал их во время «класса», а потом переносил в свои балеты, но именно в записях «уроков» они и сохранились.

Интересна история партии Голубой Птицы в балете Петипа «Спящая красавица». Один из лучших учеников Бурнонвиля, Христиан Иогансон, с 1860 года преподавал в Петербургском

театральном училище. У него в классе часто бывал Мариус Петипа – зная, что Иогансон приверженец «школы Бурнонвиля», балетмейстер надеялся увидеть кое-что полезное. И увидел – самая красивая в классическом балете партия Голубой Птицы составлена из комбинаций Бурнонвиля: и знаменитая диагональ, из субрессо и ассамблее, на вид такая простая, но такая выразительная, и диагональ мелких заносок – бризе, которой каждый вторник завершался урок Бурнонвиля. Другое дело, что Петипа создал при помощи этих движений сказочный образ, а Бурнонвиль, естественно, перед собой такой задачи не ставил.

Методика Бурнонвиля до сих пор входит в практику датского балета. Она появилась в европейских театрах еще в девятнадцатом веке, а вот балеты Августа Бурнонвиля стали широко известны за пределами Дании лишь после Второй мировой войны. Хотя он успел поработать и в Стокгольме, и в Санкт-Петербурге. Может, это и к лучшему – в Дании удалось сохранить для потомков классический танец девятнадцатого века.

Сохранился и труднодоступный шик бурнонвилевской школы, требующий, чтобы труднейшие движения исполнялись как бы «между прочим» – будто исполнитель сам не ведает, что творят его ноги, в отличие от французской и русской традиции, отчетливо выделяющей кульминационные па.

Бурнонвиль был великий труженик – уйдя со сцены в сорок три года, поставил свыше пятидесяти балетов, подготовил множество учеников, да еще написал книгу «Моя театральная жизнь» – три тома ценнейших мемуаров.

О себе самом Бурнонвиль сказал: «Я родился для сцены вообще, но танцы победили потому, что способности мои сильнее всего развивались в этом направлении, и потому, что из всех исполнительских искусств именно танец достигает наибольшего результата в смысле воздействия на зрителя. Я хорошо понимал, что другие искусства оставляют после себя больше следов, чем танец, но я чувствовал, что танцы не праздны и не остаются без влияния на духовную жизнь, и я нашел в этом награду за все свои труды».

Август Бурнонвиль скончался в Копенгагене 30 ноября 1879 года.

Фелицата Гюллен-Сор

Артистка, которая считается первой женщиной-балетмейстером в России, была француженкой, но охотно отзывалась на имя «Фелицата Ивановна»

Фелисите-Виржини Гюллен-Сор родилась 9 марта 1805 года в Пари же. Отец девочки, танцовщик Гюллен, был учеником Новера, хорошим танцовщиком и известным провинциальным балетмейстером. Дочь уже с десяти лет участвовала в спектаклях. В 1823 году ее пригласили танцевать в Москву.

Танцовщица и балетмейстер Большого театра Фелицата Гюллен-Сор

Но приехала юная танцовщица не одна. Ее сопровождал немолодой супруг – испанский гитарист и композитор Фернандо Сор, которого прозвали «Бетховеном гитары». Это был человек с пестрой биографией. Музыкальное образование он получил в католическом монастыре Монсеррат, затем учился в военной академии Барселоны, в тринадцать лет сочинил Торжественную мессу для солистов, хора и органа, а в восемнадцать – написал оперу «Телемах». После чего сеньор Сор стал чиновником в Мадриде. Когда Испания в 1808 году была захвачена армией

Наполеона, он начал писать патриотические песни, но уже в 1810 году смирился с положением дел и занял административный пост под покровительством французов. В 1813 году французские войска были выставлены из Испании, а Сор уехал в Париж, где стал преподавателем музыки и участвовал в концертах. Потом он перебрался в Лондон и начал писать музыку для балетов. Четыре из них были поставлены, в том числе «Сандрильона».

Мадам Гюллен-Сор прибыла в Москву осенью 1823 года. Состоялись первые дебюты, и выяснилось, что у гастролерши отличная техника, которую она постоянно совершенствует, но актерского дарования маловато. Большой беды в этом не было – на сцене московского театра шло множество дивертисментов, в которых француженка блистала. К тому же с лирико-комедийными ролями она справлялась неплохо. меж тем строилось новое здание – Большой театр, всем ныне отлично известный. И к его открытию готовилась вся Москва.

Пролог к парадному спектаклю «Торжество муз», показанному 5 января 1825 года, писал поэт Дмитриев, музыку – композиторы Алябьев и Верстовский, роль Гения России исполнил молодой, но уже знаменитый Мочалов, партию Эрато доверили гастролерше Анжелике Каталани, чье сопрано не знало себе равных. И что любопытно – Фелисите Гюллен-Сор не только танцевала партию Терпсихоры, но и поставила все танцы и группы в торжественном спектакле. Значит, унаследовала от отца балетмейстерский талант.

Танцевала француженка в Москве около пяти лет, а вот ставила балеты до 1839 года. Сперва – на музыку супруга. Первым их крупным совместным детищем был балет «Сандрильона», поставленный в 1825 году уже в новом Большом театре. Гюллен-Сар сама исполнила в нем партию Сандрильоны. Ко дню коронования Николая I Сор сочинил балет «Геркулес и Омфала», в котором выступила не только Гюллен-Сор, но и ее русская воспитанница, ученица Театральной школы Прижевская.

Был успех, были аплодисменты, газеты отмечали даже великолепную работу осветителей, но… все, словно сговорившись, не называли имени композитора. Поминали «мужа балерины», и только.

Фернандо Сор в Москве был принят хорошо – играл в концертах на гитаре, исполнял собственные сочинения. Его супруга получала новые партии в балетах Адама Глушковского, с семьей которого, видимо, подружилась, и готовила свои постановки – в том числе на музыку Сора «Альфонс и Леонора, или Любовник-живописец». В 1828 году муж уехал в Париж, а какое-то время спустя сочинил великолепный гитарный дуэт

«Воспоминания о России».

Гюллен-Сор не только ставила свои балеты («Амур и Психея», «Астольф и Жоконд» в 1829 году, «Забавы султана, или Продавец невольников» в 1834 году, «Дон Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша» в 1835 году, «Влюбленная баядерка» и «Фенелла» в 1836 году, «Хитрый мальчик и людоед» в 1837 году, «Розальба, или Маскарад муз» в 1839 году), но и возобновила балет Дидло «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». Она в 1837 году поставила в Москве «Сильфиду», взяв за основу хореографию Тальони. Также она ставила спектакли в крепостном театре князя Юсупова в его подмосковном имении Архангельское – «Зефир и Флора», «Севильский цирюльник» и другие.

Очень успешной была премьера поставленного при участии Гюллен-Сор балета Тальони «Сильфида», в котором главную партию исполнила ее воспитанница, ученица московской балетной школы Екатерина Санковская – ее трактовка образа стала на многие годы примером для других балерин.

Точная дата смерти Фелисите Гюллен-Сор неизвестна. Скончалась она в Москве около 1850 года.

Наступала новая эпоха в хореографии, русский балет уже стоял на пороге романтической хореографии. Гюллен-Сор была одной из родоначальниц романтического стиля – а ее юные воспитанницы стали виллисами в «Жизели».

Карлотта Гризи

Первая исполнительница партии Жизели снискала вечную славу – в парижской Опере ее мраморный бюст был установлен рядом с бюстом самой Марии Тальони. Балет «Жизель» был создан для нее – а сама она, вместе с Тальони, стала символом романтического балета

Настоящее имя этой танцовщицы – Каронн Адель Джузеппина Мария Гризи. Она родилась в итальянском городке Висинада 29 июня 1819 года. Вся семья Гризи была театральной, а именно – «оперной». Старшая сестра Карлотты Эрнеста была певицей с отличным контральто. Две кузины, Джудиттаи Джулия Гризи, тоже были известными певицами. Родная тетка – вокалистка, родной дядя – преподаватель пения…

Казалось, и Карлотте дорога в певицы, ведь чистый и верный голосок у нее был уже в детстве. Но она хотела танцевать. В семь лет ее отдали учиться в известную академию «Ла Скала». Там можно было получить отличное образование – ведь балетная труппа «Ла Скала» была одной из самых старых постоянных балетных трупп мира, и молодое поколение обучали очень хорошо. В десять лет Карлотта уже танцевала в кордебалете, исполняла роль Благочестия в балете «Гипермнестра». В четырнадцать лет она сопровождала свою семнадцатилетнюю сестру Эрнесту в турне по Италии: Эрнеста пела, Карлотта танцевала. Неаполь был частью этого турне, и там в 1834 году Карлотта встретила талантливого и известного французского танцовщика и хореографа Жюля Перро.

Карлотта Гризи – первая исполнительница партии Жизели

Похоже, он полюбил ее с первого взгляда. И ничего удивительного – вот как описывал ее впоследствии Теофиль Готье: «Молодой, чистый голос, абсолютный слух, легкая поступь, безукоризненно точные движения, нежный и простодушный взгляд голубых глаз – такой осталась Карлотта Гризи в памяти светских людей и журналистов. Карлотта Гризи легка и целомудренна, как Тальони, жива, весела и точна, как Эльслер;

кроме того, у нее есть неоценимое преимущество: ей всего двадцать два года, и она свежа, словно цветок в утренней росе». Ей же природа подарила прелестную внешность. Современники восхищались: единственный грим, который знало лицо Карлотты, – волнение во время танца. Румяна были не нужны ей – ими балерина подкрашивала свои туфельки, когда те казались ей чересчур бледными.

Карлотта стала ученицей Жюля Перро. Он посвящал ей все свое время, и когда Карлотте исполнилось шестнадцать – это была уже сложившаяся балерина. В 1836 году Перро устроил ей дебют в Лондоне, в 1837 году – в Париже. И тогда же появилась на свет их дочь Мари-Жюли. Было ли венчание – неизвестно. Потом Перро повез Карлотту по Европе – она пела и танцевала в Лондоне, Вене, Мюнхене, Милане.

А в это время молодой писатель Теофиль Готье покорял Париж стихами и создавал теорию «искусства для искусства», которая стала программной для группы поэтов «Парнас». Но что может быть прекраснее, одухотвореннее и бесполезнее оперы и балета? Неудивительно, что романтик Готье влюбился в Эрнесту Гризи и женился на ней.

Наконец Перро привез Карлотту в Париж – штурмовать Оперу. На сей раз он пользовался поддержкой языкастой французской прессы, в которой Теофиль Готье был один из главных заводил. Общими стараниями Карлотта Гризи была принята в Оперу в 1841 году. Она отлично понимала, как много значит для нее поддержка Жюля Перро, и настояла на том, чтобы ее друг, изгнанный из Оперы по капризу Марии Тальони, был там восстановлен.

Любила ли она его? Должна была любить – этот человек, которого прозвали Кобольдом за сходство с уродливым горным гномом, сделал для нее все возможное и невозможное. Но она, кажется, хотела иного – чтобы он остался учителем и товарищем, а сердце можно было отдать кому-то другому. В Париже, оказавшись в центре внимания, она могла выбирать среди самых богатых и самых талантливых. К тому же в нее влюбился Готье. А самой ей больше пришелся по душе человек, который был прямой противоположностью Жюлю Перро, – красавец Люсьен Петипа, балетный аристократ, холодноватый и академичный, в светской жизни – щеголь «du comme il faut». Это был старший брат Мариуса Петипа, который тогда выступал в провинциальных театрах и блистал в ролях байронически страстных и необузданных плебеев.

Готье придумал сюжет балета «Жизель», Перро поставил все танцы для главной героини, Люсьен Петипа исполнил партию

вероломного графа Альберта. Театральный Париж, от которого ничто не укроется, с любопытством следил за этим любовным четырехугольником. Балет, как потом писали газетчики, создавался несколькими влюблёнными мужчинами с целью «служить витриной для талантов одной молодой балерины». Этот балет должен был превзойти популярность программного романтического балета «Сильфида», поставленного Филиппо Тальони для своей дочери Марии Тальони. Так и получилось.

Мягкость и изящество французской школы танца соединились у нее с виртуозным блеском и техникой итальянцев. Танцы Карлотты, поставленные Перро, отличались парящими прыжками, сильными и легкими полетами. Такой была и ее Жизель. И балет, и Карлотта Гризи имели грандиозный успех. Критики объявили, что «Жизель» – величайший балет своего времени. Они также сразу возвели в статус звезды Карлотту Гризи. Теофиль Готье описал танец Карлотты, как «искренний, естественный и искрящийся жизнерадостностью и весельем». Жалованье Гризи начало быстро расти от 5 000 франков до 12 000 франков в 1842 году и до 20 000 к 1844 году с дополнительными гонорарами за сольные партии. Тогда же в ее отношениях с Перро случился кризис. Кто и в чем был виноват – уже не понять. Одни называли Теофиля Готье, другие – Мариуса Петипа. Вскоре после премьеры балета Жюль Перро оставил Оперу и Париж, уехав в Англию. Причины могли быть две – неверность Карлотты и интриги его соавтора-хореографа Каралли. Ведь, хотя все хореографические партии Жизели поставил Перро, вся слава досталась Каралли, воспользовавшемуся неопределенным и «скрытым» положением Перро и присвоившему себе всё авторство в хореографии балета.

Карлотта осталась в Париже. Но ненадолго. Очевидно, тот, кого прозвали Кобольдом, был ей необходим больше, чем она думала. И вскоре Карлотта появилась в Лондоне.

Необыкновенный успех «Жизели» подразумевал, конечно, международные её постановки. Начало им положила состоявшаяся уже через год, в 1842 году, премьера в Лондоне. Балет анонсировался как «трагическое, мелодраматическое, хореографическое, фантастическое предание» и получил название «Жизель, или Призрачные ночные танцовщицы». Теперь на афише балета стояло имя Жюля Перро, а сам он танцевал вместе с Карлоттой. Были ли их отношения отныне лишь деловыми? Об этом ничего не известно.

С 1842 года Карлотта во время своих отпусков в парижской Опере постоянно и успешно гастролировала в Лондоне вместе с Перро. Она танцевала в балетах «Пери» (1842), «Эсмеральда»

(1844), «Полька» (1844), «Суд Париса» (1846). Особенно примечательным было её участие в специально созданном Перро балете, знаменитом па-де-катр для четырех известнейших балерин своего времени (и не только своего): Карлотты Гризи, Марии Тальони, Люсиль Гран и Фанни Черрито. Премьера его состоялась 12 июля 1845 года в присутствии королевы Виктории – постановка, собственно, и создавалась как заказ к августейшему посещению.

Последний раз Гризи танцевала в Париже в 1849 году в балете «Питомица фей» на музыку Адана. Хореография принадлежала вновь Перро, и это, как полагают, было его самой прекрасной работой.

Карлотта танцевала в Лондоне до 1851 года, затем она присоединилась к Жюлю Перро в Санкт-Петербурге, в России, где он занимал должность главного балетмейстера императорского театра. Гризи танцевала «Жизель» в Большом театре, убедив взыскательную публику своей интерпретацией роли, хотя первая исполнительница Жизели в России, Фанни Эльслер, создала ей серьезную конкуренцию. Перро поставил для неё балеты «Наяда и Рыбак» (1851), «Война женщин» (1852), «Газельда» (1853), в которых она снискала большую любовь российских зрителей, но до парижских триумфов было далеко. Гризи танцевала в России с 1851 по 1853 год – пока не уехала в Варшаву с крупнейшим польским магнатом князем Леоном Радзивиллом. Кажется, она намеревалась продолжать танцевать в Варшаве, однако князь убедил её оставить сцену в то время, когда она находилась в расцвете своего таланта и на пике своей славы. В 34 года Карлотта Гризи покинула сцену и обосновалась в Швейцарии близ Женевы, чтобы последующие 46 лет провести тихо и уединенно в мирной отставке. В 1853 году у неё родилась дочь Леонтина от Радзивилла, с которым, однако, они не поженились и расстались через некоторое время.

В её уединении её навещал Теофиль Готье – он оставался женатым на её сестре, а Карлотта оставалась его последней большой страстью до самой смерти. Карлотта Гризи скончалась 20 мая 1899 года, за месяц до своего 80-го дня рождения. Её кончина прошла почти незамеченной.

Фанни Эльслер

Она не придерживалась на сцене академических канонов. Она танцевала, как вспоминал французский писатель и большой знаток балета Теофиль Готье, «всем телом от кончиков волос до кончиков пальцев». Но у ее ног была вся Европа

Франциска Эльслер родилась 23 июня 1810 года в Вене, в простой семье. Ее мать была золотошвейка, а дед и отец служили секретарем и камердинером – но служили у знаменитого композитора Йозефа Гайдна. Танцевала она с раннего детства, а впервые появилась на сцене в 1818 году.

Ее учителем был балетмейстер и педагог Жан Омер. Семнадцатилетней она отправилась в Италию, где выступала на неаполитанской сцене с исполнением испанских народных плясок. Потом вернулась в Вену и стала выступать вместе с сестрами Терезой и Анной. В 1829 году она исполнила главную партию в балете Вестриса «Фея и рыцарь», потом танцевала в балетах Тальони «Швейцарская молочница» и «Бог и баядерка».

Фанни Эльслер. У ее ног была вся Европа…

Широкая известность танцовщицы послужила поводом для приглашения ее в Большую Парижскую оперу. Именно здесь завоевала она мировую славу и отсюда совершала триумфальные поездки по городам Европы и Америки. Фанни аплодировали Вена, Берлин, Париж, Лондон.

Хореограф Август Бурнонвиль писал о ней: «Эльслер была сама радость и оживление… она отличалась разнообразием прелестных, маленьких па и выполняла их с таким лукавством, что заставляла трепетать все сердца…» Внешность танцовщицы,

которая ассоциировалась с обликом ее героинь, становилась эталоном красоты и предметом подражания.

Действительно, природа щедро одарила балерину. Она будто никогда не чувствовала утомления, ее дыхание оставалось ровным даже после того, как она повторяла труднейший номер на бис. Танцовщица обладала необыкновенной гибкостью и ловкостью при довольно «пышной стройности». Свобода, раскованность ее пластики буквально завораживали зрителей.

Называли еще одну особенность, свойственную героиням Эльслер. В них не было трагической обреченности, как в тальониевской Сильфиде. Они не выглядели беспомощными ни перед роком, ни перед жизненными неудачами. Эта тема особенно выразительно решалась Эльслер, когда речь заходила о любви.

С 1834 по 1840 год Фанни была ведущей балериной парижской Оперы. В 1840 году она первой из знаменитых европейских танцовщиц отправилась в двухгодичное турне по Америке. Там о балетных спектаклях знали только те, кто побывал в Европе, а своих профессиональных трупп еще не было. Первая балетная компания в Америке, «Балет Чикагской оперы», была основана в 1910 году.

Шлейф скандалов сопровождал Эльслер всю жизнь. Злые языки говорили про Фанни, что она погубила Наполеона II (сына Наполеона Бонапарта, герцога Рейхштадтского), который якобы от любви к ней заболел чахоткой; что в Америке кучера пытались устраивать забастовки, так как балетоманы носили ее на руках и не позволяли любимице разъезжать в каретах, лишая извозчиков их заработка. После возвращения Фанни в Европу поговаривали, что в Новом Свете она буквально свела с ума американцев, осыпавших ее золотом.

Находясь в Риме, она удостоилась чести быть допущенной к целованию туфли папы Пия IX. Балерина явилась к святому отцу разодетой, словно на великосветский прием, и усыпанной бриллиантами, как рождественская елка. Присутствовавшие были удивлены и тут же вспомнили, что всего за несколько дней до этого голландская королева, явившаяся к папе с подобной же целью, была одета гораздо скромнее. Энергии танцовщицы хватало и на то, чтобы рожать детей от возлюбленных, и на то, чтобы очень быстро возвращаться на сцену, да еще совершенствовать при этом технику танца. С пуантами, которые еще были модной новинкой, она обходилась запросто, делая по два пируэта еще до того, как эта обувь вошла в постоянный балетный обиход, однако предпочитала деми-классику и жгучие характерные танцы. Коронным номером ее репертуара была

огненная испанская «Качуча» из балета «Хромой бес». Кроме того, она охотно танцевала в мужском костюме. Словом, если бы кто-то нарочно задумал создать полную противоположность неземной Марии Тальони, то получилась бы Фанни Эльслер.

Если Тальони была королевой арабесков и воздушных полетных прыжков, то Эльслер разрабатывала технику мелких красивых движений. В таких танцах, как качуча, мазурка, краковяк, тарантелла, русская пляска, которую Эльслер исполняла в алом сарафане и бриллиантовом кокошнике, она считалась непревзойденной.

Их сравнивали все – от балетмейстеров до знатоков с галерки. Самое эффектное сравнение принадлежит Теофилю Готье: Тальони – христианская танцовщица, Эльслер – языческая. Но дело было не только в их соперничестве. Их объединяло то, что обе было словно выше своей техники – и каждая по-своему несла дух спонтанного, сию минуту рожденного танца.

Дебютировав в 1834 году в парижской Опере, исполнив множество ведущих партий, побывав в Америке, Лондоне, Брюсселе, Будапеште, Милане, Риме, Неаполе, Флоренции, Дублине, Гамбурге, получив в Оксфордском университете в 1843 году степень доктора хореографических наук, Фанни Эльслер поняла – настал черед России.

Как она приехала в Санкт-Петербург – это история загадочная. По одним данным, просто взяла и явилась без всякого приглашения. Директор императорских театров Гедеонов встретил ее холодно и предложил ничтожный гонорар в расчете на то, что она не согласится и уедет. Но она согласилась – и покорила Санкт-Петербург. По другим данным, ее пригласил сам государь Николай Павлович, увидев ее выступление в Вене, позвал ее в Россию, но в процессе подготовки гастролей у нее возник конфликт с Гедеоновым. И когда она приехала, оказалось, что никто из служащих петербургского Большого театра не уведомлен о ее приезде, а дальше началась чехарда с афишами, костюмами и цензурой, которая умудрилась разрешить один из ее балетов, но запретить музыку к нему.

С немалыми сложностями удалось подготовить петербургский дебют Фанни Эльслер. 10 октября 1848 года она танцевала в балете «Жизель». Это было рискованное решение – менее всего Эльслер была похожа на брошенную невесту или бесплотную виллису. Ее первый выход публика приняла сдержанно, но к финалу первого акта, в сцене сумасшествия Жизели, уже была в восторге. Правда, второй акт прошел менее успешно.

Но в последовавших за Жизелью балетах «Мечта художника»

и «Тщетная предосторожность» талант артистки раскрылся в полной мере.

Ей было тридцать восемь лет – а в роли Лизы она явилась шестнадцатилетней девушкой. Декорации тогда были не просто правдоподобны, а натуралистичны, и на сцене стояли клетки с живыми курами, которых героиня спектакля кормила. Эльслер так играла эту сценку, что зрители чуть не плакали. Однако светский Санкт-Петербург все же был не ее городом.

«Мы заметили в ней необыкновенную силу мускулов, – писала одна из столичных газет, – они точно стальные, носки ног впиваются в подмостки театра. Эта сила дает ей возможность делать с тончайшей отчетливостью и чистотою труднейшие па».

Городом, в котором Фанни Эльслер встретила настоящую любовь, оказалась Москва. Иначе и быть не могло – неземная Тальони и ее романтически-меланхоличный образ пришлись по душе туманному Санкт-Петербургу, а страстная и пылкая Эльслер – жизнерадостной Москве. Приняли ее великолепно. Во время прощального бенефиса, для которого она выбрала балет «Эсмеральда», на сцену было брошено триста букетов. Из них устроили во втором акте лежанку для Эсмеральды. Ответ балерины был неожиданный – в сцене, где Эсмеральда складывает из букв имя возлюбленного «Феб», Эльслер достала совсем другие буквы и сложила «Москва». Рукоплескания долго не давали продолжить спектакль. А после бенефиса поклонники Эльслер выпрягли лошадей из коляски и на себе довезли любимую исполнительницу до ее дома. При этом видные государственные чиновники важно сидели на козлах и стояли на запятках. Этот случай вызвал праведный царственный гнев, и некоторые участники шествия были уволены со службы…

На прощальном обеде она объявила, что так восхищена оказанным ей здесь приемом, что, желая, чтобы Москва сохранила о ней последнее воспоминание, навсегда покидает сцену и никогда более не выступит, за исключением одного спектакля в ее родной Вене. Свое слово она сдержала.

Этим спектаклем был балет Перро «Фауст». В последний раз Фанни Эльслер танцевала в 1851 году.

Она ушла из жизни 27 ноября 1884 года.

Артюр Сен-Леон

Он был танцовщиком-виртуозом, скрипачом-виртуозом, хореографом, педагогом, знал десять европейских языков, собирал фольклорные танцы, изобрел систему записи движений и даже сочинял музыку

Невозможно быть гением сразу во всех областях творчества, но он такой цели перед собой и не ставил – он просто хотел застраховаться от неприятных сюрпризов при постановке спектакля. В первую очередь он все-таки был балетмейстером.

Шарль Виктор Артюр Мишель Сен-Леон родился 17 сентября 1821 года в Париже. Танцам учился у отца, Мишеля Сен-Леона, музыканта и хореографа, а игре на скрипке учился у знаменитого Никколо Паганини. Для чего артисту балета именно скрипка? Для того чтобы, став педагогом, он во время уроков сам аккомпанировал и не нуждался в концертмейстере.

Артюр Сен-Леон в балете «Суд Париса»

Дебютировал Сен-Леон в 1834 году как скрипач в Штутгарте, а в 1835 году – как танцовщик в Мюнхене. Он выбрал карьеру танцовщика-гастролера, который странствует по свету, пожиная лавры, и ни к одному театру прочно не привязывается. Балетмейстером он стал довольно рано, и его дебют в этой области состоялся во Франции в 1847 году – Сен-Леон поставил балет «Мраморная красавица», главную партию в котором исполняла его жена Фанни Черрито. За этим балетом последовали «Маркитантка» и «Заколдованная скрипка», где Сен-Леон не только танцевал, но и играл на скрипке. Одновременно он и Черрито участвовали в репертуарных спектаклях «Эсмеральда» и «Ундина».

Фанни Черрито была родом из Неаполя. Она родилась 11 мая 1817 года, дебютировала в театре «Сан-Карло» в 1832 году. Затем, как и у Сен-Леона, были бесконечные гастроли. В каком из театров Италии, Австрии, Англии они нашли друг друга? Это был удачный дуэт: он – отличный танцовщик и балетмейстер, она – замечательная танцовщица, не побоявшаяся принять вызов самой Марии Тальони.

Это произошло 18 марта 1840 года в Лондоне, в Королевском театре. В этот вечер две балерины, Тальони и Черрито, должны были танцевать одна вслед другой. Инициатором этой своеобразной дуэли выступила сама «божественная Мария». В зале стояло напряжение, как перед началом боевых действий. Старики были за Тальони, молодежь – за Черрито.

Тальони еще раз продемонстрировала то совершенство, которое стало для нее нормой. А молодая, грациозная соперница, сначала сникнувшая под впечатлением от увиденного, в конце концов, махнув на все рукой, танцевала взахлеб, как в последний раз, дав выход природному азарту. Это была дуэль двух стилей: благородства, неземной чистоты классики и той эффектности движений в танце, которые олицетворяла темпераментная итальянка.

Публика точно сошла с ума. С одной стороны кричали: «Черрито! Черрито! Долой Тальони!» С другой неслось не менее громкое: «Тальони! Тальони! Долой Черрито!» Дело кончилось общим криком – победительницу так и не назвали. А в 1845 году в том же Лондоне Жюль Перро поставил балет «Па-де-катр», в котором выступили четыре прославленные балерины – Тальони, Черрито, Люсиль Гран и Карлотта Гризи. На сей раз обошлось без скандала – публика аплодировала всем четверым, а маленький балет передавался из поколения в поколение, ставится он и по сей день для самых техничных и талантливых танцовщиц.

Но пара в конце концов рассталась. Черрито, помогавшая Сен-Леону ставить «Маркитантку», сотрудничала с Перро при постановке балетов «Альма» и Ундина», поставила в Лондоне самостоятельно балет «Розида», а в Париже – «Джемма», в котором исполнила заглавную партию. Это было в 1854 году – в это время Сен-Леон уже был в Португалии, откуда вернулся в 1856 году. Черрито в 1855–1856 годах танцевала в Санкт-Петербурге, но без особого успеха, хотя исполнила там главную партию в «Мраморной красавице». В 1657 году она покинула сцену.

А у Сен-Леона все только начиналось…

Он написал письмо в Россию – в дирекцию императорских театров. Это было письмо очень самоуверенного человека. Сен-

Леон вывернул ситуацию наизнанку – не он нуждается в русском балете, а русский балет нуждается в нем, Сен-Леоне. Театральные чиновники каким-то чудом угадали, что им нужен именно этот человек.

Сен-Леона пригласили в Санкт-Петербург главным балетмейстером. Он получил в свое распоряжение прекрасных солистов, отлично обученный кордебалет, деньги на самые роскошные спектакли. Настал его звездный час – и продлился десять лет.

Сначала в Санкт-Петербурге, а затем и в Москве он ставит один за другим балеты-феерии, пышные танцевальные дивертисменты. Его буйная фантазия не знает границ. Кто только не появлялся на сцене! Танцевали дриады и бабочки, реки и божьи коровки, шахматы и кружева, цветы и арапчата, балерины отплясывали на огромных клавишах рояля, танцовщики ездили, как в цирке, на велосипедах, огромные висячие сады раскачивались на сцене, били фонтаны и плескались моря, одна за другой сменялись грандиозные декорации. Он впервые применил на сцене настоящую воду для фонтанов и водопадов, для световых эффектов использовал газ (газовое освещение в России было еще диковинкой) и дуговые электрические фонари-спектры.

Сен-Леон был первым дельцом среди балетмейстеров, кто оценил значение рекламы. Любезно общаясь с журналистами, он добивался того, что уже задолго до премьеры публика изнывала от нетерпения и любопытства, умело подогретая прессой. Не пойти на балет, вокруг которого было столько шума и разговоров, выглядело верхом неприличия.

Балеты Сен-Леона страдали многими недостатками, он меньше всего заботился о связности и логичности либретто, но в области танцевальной науки, умении сочинять сложные и эффектные ансамбли, дуэты, соло он был, без сомнения, большим мастером. Именно этим хореограф, пусть ненадолго, но завоевал сердца артистов и зрителей.

Петербургская балетная труппа не разделяла увлечения знатной публики искусством Сен-Леона, но его способности оценила. Именно в актерской среде возникла мысль повернуть балет на путь национальной тематики, учитывая при этом пристрастие Сен-Леона к народным танцам. Русские артисты предложили балетмейстеру использовать в качестве либретто сказку П.П. Ершова «Конек-Горбунок». Сен-Леон охотно согласился и в несколько вечеров, пользуясь советами петербургских балетных артистов, разработал сценарий спектакля. Согласие объяснялось его наблюдательностью – он

обнаружил, что в богатых домах входит в моду «русский стиль».

Балетмейстер сделал то, что умел делать, – поставил феерию, русская деревня в первом акте была совершенно фантастической, но танцы – танцы были хороши. Дивертисмент в «Коньке-Горбунке» заключал в себе пляски двадцати двух народностей, населявших Россию. Наблюдательность балетмейстера помогла ему довольно остроумно построить многочисленные танцевальные номера, в которых элементы отдельных народных плясок часто были верно подмечены. Премьера балета состоялась в Петербурге 3 декабря 1864 года и прошла с исключительно шумным успехом. «Конек-Горбунок» установил кассовый рекорд столетия.

Хотя передовая общественность возмущалась низкопоклонничеством и верноподданническими трюками Сен-Леона, который в апофеозе спектакля нагромоздил официальной символики (и древняя кремлевская стена, из-за которой восходит солнце, и памятник царю-освободителю, у подножия которого лежат разорванные цепи рабства), но публика оценила хорошо поставленные танцы солистов, фантазию и мастерство композиции.

За десять лет во главе русского балета (1859–1869) Сен-Леон успел сформулировать каноны классического большого спектакля, ключевого жанра в XIX веке, и до конца столетия подорвать репутацию балета как искусства в глазах прогрессивной интеллигенции. Передовые критики издевались над «развесистой клюквой» в балете «Золотая рыбка» и не заметили того, что было понятно опытным балетоманам в ложах: Сен-Леон, скрипач и танцовщик в одном лице, представил классический танец как самодостаточную конструкцию, слитую с музыкой столь же плотно, как скрипка с телом скрипача. Сюжет, даже самый романтический, был второстепенен.

Кроме того, он выработал новый метод проведения классных занятий с артистами, дававший очень хорошие результаты. Он не пытался всесторонне развить танцевальную технику исполнителя – точнее говоря, не хотел тратить на это дорогое время. Но он умел довести сильные качества танцовщика до высокой степени совершенства. Затем он ставил танцы с учетом достоинств и недостатков своего протеже и выпускал на сцену очередную балетную «знаменитость». Естественно, в балетах других хореографов «знаменитость» уже не блистала.

В 1869 году Сен-Леон покинул Россию. В Париже он поставил свой последний и лучший балет – «Коппелия» на музыку Лео Делиба. Тогда в Париже опять вошел в моду Гофман с его фантасмагорическими повестями, многие обыгрывали тему

«человек и кукла». Сен-Леон, не мудрствуя лукаво, взял за основу сюжет гофмановской новеллы «Песочный человек» о юноше, влюбившемся в куклу, но убрал малейший привкус трагизма. Премьера состоялась 25 мая 1870 года, публика была в восторге – балет вышел светлый, жизнерадостный, яркий.

Неудивительно, что его сразу стали ставить на сценах других театров. Но о новых премьерах Сен-Леон не узнал – он умер в Париже 2 сентября 1870 года.

Что осталось от балетмейстера, который переполошил всю прогрессивную российскую печать? Из шестнадцати поставленных им балетов уцелели «Конек-Горбунок», и то значительно переделанный Александром Горским, и «Коппелия». Классикой стали его танцевальные композиции из «Конька-Горбунка» – замечательный танец четырех солисток «Фрески», «Подводное царство» (танцы «Океан и жемчужины», «Нереиды»), дивертисмент четвертого акта – «Гопак», «Уральские казаки», «Рапсодия», танцы Царь-девицы. Их бережно хранят, на них учится молодежь. А «Коппелия» до сих пор – один из самых популярных и любимых балетов.

Люсиль Гран

Одна из легенд романтического балета – красавица-датчанка с нелегким характером. Она прославилась исключительно сильной техникой, выступала в балетах лучших хореографов, танцевала в театрах Копенгагена, Лондона и Парижа. А в балетной истории осталась первой исполнительницей небольшой партии в «Па-де-катре» Перро – партии, которая носит ее имя

Люсиль Гран родилась в Копенгагене 30 июня 1819 года. Она происходила из семьи, стоявшей на более высокой ступеньке социальной лестницы, чем семьи ее одноклассников: отец был лейтенантом и служил на таможне. В детстве ей повезло – ее учителем стал Август Бурнонвиль. Он набрал особую группу детей, в которую входила Люсиль Гран. И, уже поняв, что имеет дело с будущей звездой, уже многому ее обучив, три года не выпускал ее на сцену. Хотя она впервые участвовала в спектакле в семь лет, а официально дебютировала в 1834 году, в па-де-де в опере «Немая из Портичи», Бурнонвиль хотел довести ее способности до полного блеска.

Люсиль Гран – последняя из звезд великого романтического балета. Литография 1848 г.

Летом 1834 года он получил у театрального начальства деньги на учебную поездку в Париж для себя и Люсиль.

Характер у этой танцовщицы был далеко не сахарный. Всю жизнь Люсиль не могла простить своему учителю Бурнонвилю, что он, взяв ее в Париж, занимался там с ней танцами сам, а не определил в школу при парижской Опере. «Я побывала в Париже, но не получила от этого никакой пользы, не выступала там и не имела успеха», – впоследствии писала она.

Люсиль Гран (вторая справа) в Па-де-катр. Лондон. 1845 г.

Возможно, недовольство Люсиль было связано с… пуантами. В Париже после того, как в 1827 году Мария Тальони поразила всех танцами на пуантах, уже многие танцовщицы ей подражали. А в Копенгагене об этом искусстве знали разве что по слухам и картинкам – никто из танцовщиц не видел искусства Тальони. Бурнонвиль, скорее всего, обучал и Гран танцу на пуантах – по мере собственного разумения. А в Париже она бы многое усвоила без лишних затруднений.

Бурнонвиль специально для Гран сочинил партию Астрид в балете «Вальдемар», поставленном в 1835 году, главные партии в балетах «Сильфида» (1836) и «Дон Кихот». Но она мечтала о европейской славе.

В «Сильфиде» семнадцатилетняя Люсиль Гран имела огромный успех и была удостоена звания солистки. Первое, что она сделала, – стала добиваться официального разрешения поехать в Париж, чтобы продолжить там учебу. Летом 1836 года она уже в Париже и берет уроки у Жана-Батиста Барре. Потом Люсиль жила «на два дома»: летом совершенствовалась в Париже, зимой танцевала в Копенгагене. Интересно вот что – парижская публика считала, что именно Барре научил ее танцевать по-настоящему, а датская – что до уроков Барре она танцевала с большей уверенностью и прыжки были легче.

В последний раз Люсиль Гран танцевала в Королевском театре 23 февраля 1839 года. Потом она уехала на гастроли в Гамбург, а в итоге оказалась в Париже. Она была принята в Парижскую оперу, и большой знаток балета Теофиль Готье писал о «меланхолической грации», легкости и свободе ее танца. Но рядом не было балетмейстера, который бы любил ее, как Жюль Перро любил Карлотту Гризи, и поставил бы для нее балет, равный «Жизели». Видимо, ей трудно было пережить успех соперницы, и в 1842 году она покинула Париж. В 1843 году Люсиль Гран появилась в Санкт-Петербурге, и там-то 30 декабря дебютировала в «Жизели».

Если датские критики отвешивали Гран комплименты, помня ее знатных покровителей, то у петербуржцев такой необходимости не было – танцовщице досталось за угловатость пластики и механический характер танца. В России Люсиль Гран не задержалась и отправилась на дальнейшие гастроли – довольно успешные. В 1845 году она оказалась в Лондоне, и тут пробил ее звездный час – хотя об этом мало кто подозревал. Жюль Перро поставил «Па-де-катр» для собравшихся в британской столице четырех звезд европейского уровня: Тальони, Гризи, Черрито и Гран. И датчанка вошла в историю балета главным образом как «одна из четверки», хотя много танцевала, а когда в 1856 году оставила сцену, то стала балетмейстером в Лейпциге и в Мюнхенской придворной опере.

Много лет спустя после премьеры своей «Сильфиды», когда ревность художника и споры с молодой «звездой» уничтожили всякую надежду на дальнейшее сотрудничество, Бурнонвиль так писал о бывшей ученице: «Люсиль Гран обладала всеми качествами, отличающими танцовщицу высшего ранга. Она была моей ученицей с 10 до 17 лет и оправдывала все ожидания, которые можно было возлагать на ее великий талант. Именно она первой познакомила публику с женской виртуозностью в танце, ее благородное воплощение Астрид в балете “Вальдемар” и Сильфиды явилось эпохой в истории балета. Непреодолимое

стремление к славе заставило ее уехать в Париж, где она развила свой талант, выступая под единодушные аплодисменты, и позже танцевала в крупнейших театрах столиц и стала европейской знаменитостью». Это было правдой – но не всей. В гастрольных турне Гран получила немалую славу, однако, останься она в Копенгагене, славы было бы меньше, но она имела бы свой репертуар – партии, поставленные для нее.

Она скончалась 4 апреля 1907 года в Мюнхене – последняя из звезд великого романтического балета.

Елена Андреянова

Она была одной из воспитанниц Авдотьи Истоминой, но ее путь в искусстве начинался непросто – ей пришлось конкурировать с самой великой Тальони. Зато ее Жизель на долгие годы стала образцом для молодых танцовщиц

Елена Андреянова родилась 1 июля 1819 года – практически одновременно со знаменитой Люсиль Гран. И их артистическая судьба сперва была похожа – датчанке покровительствовал главный балетмейстер Королевской оперы Бурнонвиль, были и другие покровители, а Елена очень рано, еще не закончив школы, стала гражданской женой директора императорских театров Александра Михайловича Гедеонова. Гран рано проявила характер и настояла на своем праве учиться в Париже. А Андреянова выучилась командовать Гедеоновым, человеком довольно сложным, и могла даже запустить в него танцевальным башмаком.

Елена Андреянова. Литография XIX в.

Когда в Россию приехал Филипп Тальони с дочерью, Андреянова стала посещать его класс и занималась у Марии Тальони. Училище она закончила успешно и была выпущена из него в апреле 1837 года. Со следующего года Андреянова уже танцевала главные партии, но завоевать популярность у петербургских зрителей, преклонявшихся перед зарубежной

сильфидой Тальони, было непросто. Она сделала все, что могла, но репертуар Тальони, который тогда царил на петербургской сцене, плохо подходил к ее артистическим данным.

У нее не было той воздушности, которой прославилась Тальони, не было большого прыжка, но она обладала ярким актерским дарованием, силой и темпераментом.

18 декабря 1842 года в Петербурге состоялась премьера балета «Жизель», в котором главную роль исполняла Андреянова. До нее ни одна русская балерина на это не решалась. Воздушный танец первой русской Жизели органично соединялся с пантомимой. Созданный образ поражал драматизмом, особенно удалась сцена сумасшествия. Однако положение ее в театре не изменилось: хотя Андреянова смело танцевала в одних спектаклях с приезжими балеринами и зачастую лучше их, она по-прежнему была ограничена в выборе репертуара – преимуществом пользовались иностранки. И тогда Андреянова решила, что на Санкт-Петербурге свет клином не сошелся.

В 1843 году она вместе с частью петербургской труппы отправилась в Москву на четырехмесячные гастроли. Зрители встретили танцовщицу враждебно, считая ее соперницей тамошней примы Екатерины Санковской. К тому же многие полагали, что своим положением она обязана исключительно Гедеонову. Театралы шикали и свистели, недовольство на галерке возрастало с каждым спектаклем настолько, что властям пришлось помещать в верхние ярусы специальный наряд полиции. Артисты, танцевавшие с Андреяновой, видели в этих гастролях попытку подчинить московские театры петербургской дирекции. Но балерину это не испугало. Она повторила свои гастроли в сезоне 1844–1845 годов, познакомив москвичей с балетами «Пери» и «Тень». А потом отправилась покорять Европу – Париж, Гамбург, Брюссель и Милан.

Свидетелем ее триумфа оказался писатель Н.И. Греч: «Андреянова вылетела из кулис и вскоре привела всю залу в восторг исступленный… Дамы из лож размахивали платками, мужчины вопили… Заставили повторить… Кричат: “Еще раз! Еще!” Андреянова вышла на сцену, осыпанная цветами, и изъявила готовность свою исполнить желание публики, но в то же время с выражением жалости взглянула на танцевавшего с нею Депласа: он выбился из сил, едва дышал и с трудом подбирал венки, брошенные его счастливой совместнице».

Один парижский журнал писал тогда: «При выходе госпожи Андреяновой на сцену мы с минуту опасались, что она не успеет победить своего волнения. Но при первых же позах раздались громкие рукоплескания. Черты госпожи Андреяновой исполнены

прелести, красоты и достоинства. По изяществу ее фигуры, по правильности ее поз, по гибкости ее движений сейчас же узнаешь ученицу Тальони. Но госпожа соединяет в себе качества, принадлежащие собственно ей самой: чрезвычайную силу, благородность движений. Словом, дебют г-жи Андреяновой увенчался успехом… Легкость, грация, сила, огонь – все эти драгоценные и прелестные качества, которыми отличается талант русской танцовщицы, очаровали публику».

Однако дирекция Парижской оперы не только не заплатила ей за выступления, а, наоборот, потребовала… плату за возможность показать свое искусство. Это дорого обошлось Парижу – Андреянова, познакомившись с одним из танцовщиков, уговорила его приехать в Россию. Она нуждалась в партнере, который бы подходил к ее данным и был бы не просто классическим, но владеющим характерным танцем и жанровой пантомимой танцовщиком. Убедить Гедеонова принять на службу француза ей было нетрудно. В итоге Франция лишилась – а Россия приобрела Мариуса Петипа.

Гастроли продолжались – она танцевала в «Ла Скала», и успех был так велик, что там были выпущены портреты балерины и отчеканена бронзовая медаль с ее изображением. Такой чести удостаивались здесь лишь Мария Тальони и Фанни Эльслер. В Италии Андреянова для расширения своих профессиональных знаний брала уроки у знаменитого педагога Карло Блазиса.

Вернувшись в Петербург летом 1846 года, балерина с блеском выступила в «Пахите», поставленной специально для нее Мариусом Петипа, который сам исполнил роль Люсьена. Но ее опять ожидало трудное испытание. Через два года в Россию приехала очередная европейская знаменитость – Фанни Эльслер. Не желая соперничать со «звездой», покровителем которой считался сам император, Андреянова вновь отправилась в Москву. Тамошние зрители продолжали относиться к ней настороженно – дошло до того, что на сцену во время реверансов Андреяновой прямо к ее ногам была брошена дохлая черная кошка. Но потом «Пахита», «Жизель», «Пери», «Сатанилла» потрясли даже поклонников Санковской.

В 1852 году Андреянова побывала в Лондоне, но эти гастроли оказались неудачными. Вернувшись на родину, балерина с грустью узнала, что в петербургской труппе снова иностранка! И тогда она решила ехать в провинцию, взяв с собой артистов Большого театра и воспитанниц московской балетной школы. Одесса, Харьков, Полтава, Киев, Воронеж, Тамбов – вот маршрут этих гастролей. А репертуар – «Пахита», «Жизель», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность»…

Успех, сопровождавший труппу в продолжение всей поездки, навел Андреянову на мысль поставить большой двухактный балет «Бахчисарайский фонтан». Его премьера состоялась в Воронеже. А вскоре артистку уволили из театра – она прослужила двадцать два года, формально все было правильно. В придачу успешно начатые гастроли неожиданно прервались: в Одессе труппу распустили – шла Крымская война, городу угрожала бомбардировка. Из-за беспечности Елены Ивановны, ведавшей всеми финансовыми и хозяйственными делами, выступления не принесли гастролерам особой денежной прибыли…

Изнурительные поездки по городам, большие физические и нервные перегрузки, пошатнувшиеся материальные дела – все это подорвало здоровье танцовщицы. Она возвратилась в Петербург, откуда через некоторое время выехала за границу, уже тяжело больная.

Скончалась Елена Андреянова в Париже в октябре 1857 года и похоронена на кладбище Пер-Лашез.

Екатерина Санковская

Имя этой танцовщицы называли в одном ряду с именами великих актеров, ее современников, – Мочалова и Щепкина. Маленькая и хрупкая, легкая и изящная, она была любимицей театральной Москвы

Екатерина Санковская родилась в 1816 году. Когда ей было девять лет – поступила в московскую театральную школу и уже через год исполнила роль мальчика Георга в балете Дидло «Венгерская хижина». Во время учебы она участвовала и в драматических спектаклях.

Малый драматический театр в Москве

Летом 1836 года Фелицата Ивановна Гюллен-Сор повезла свою ученицу в Париж, но не за славой, а за знаниями и репертуаром. Они видели выступления Фанни Эльслер и привезли в Москву немало новых танцев, в том числе и из репертуара Эльслер.

26 октября 1836 года был подписан приказ о выпуске Санковской из театральной школы. Она поступила в театр танцовщицей первого разряда и танцевала три вечера подряд. Успех был необычайный – на третий вечер публика вызвала и госпожу Гюллен-Сор, чтобы поблагодарить ее за воспитание новенькой. А 11 декабря Санковская уже исполнила свою первую большую партию – служанки Алисы в балете Пьера Гарделя «Оправданная служанка», поставленном на московской сцене

Гюллен-Сор. За год до того Гюллен-Сор ушла со сцены, и теперь она фактически передала место первой танцовщицы своей лучшей ученице. Эта ученица во многом ее превосходила – француженке недоставало пантомимной выразительности. Преподавательница сделала Санковской царский подарок – главную партию в балете «Сильфида», премьера которого состоялась 6 сентября 1837 года. Занятное совпадение – в один и тот же день Санковская впервые была Сильфидой на московской сцене, а Тальони – на петербургской. Это были разные Сильфиды – героиня Тальони, холодновато-бесстрастная, погибала от соприкосновения с чуждым ей миром людей. Героиня Санковской сама стремилась к людям, все более проникаясь живой страстью. Филипп Тальони построил партию дочери в основном на прыжках. Гюллен-Сор – на партерных движениях и пируэтах.

Санковская внесла в русский балет все лучшее, что было в танце Тальони, – простоту рисунка, совершенную технику и фантастическую легкость, требующую на самом деле огромного труда. И при этом романтическим образам Санковская придавала реалистическое звучание.

«Сильфида» словно стала эпиграфом ко всему творчеству Санковской. Она стремилась воплотить на сцене идеал женской души, олицетворить самоотверженный любовный порыв. Современники писали о ней, что она всегда была на сцене «то – женщина, то – дух», и это как нельзя лучше подходило к образу романтического балета. Но при этом Санковская всегда заботилась о психологической правдивости и убедительности балетного образа. Московская пресса немало ей помогла, тщательно и придирчиво анализируя каждый шаг и каждый жест ее Жизели и Эсмеральды, Баядерки и Пахиты.

Не только москвичи сразу оценили талант юной танцовщицы. Приехавшая на гастроли Фанни Эльслер, много спектаклей повидавшая, сказала, что видела только две Сильфиды – у Тальони и у Санковской. После чего Санковская под руководством Гюллен-Сор взялась осваивать тальониевский репертуар. Она выступила в главных партиях балетов «Дева Дуная» (1838), «Влюбленная баядерка» (1839), «Восстание в серале» (1840). Кроме того, она поддерживала отношения с Малым театром – участвовала там в танцевальных номерах и дивертисментах.

Она стала любимицей передового студенчества. Москва наградила ее титулом «Царица молодежи». Танцами балерины восхищались писатели Аксаков и Писемский, критик Белинский, общественный деятель Герцен. Салтыков-Щедрин, человек, совершенно не склонный к сентиментальности, назвал ее «душой

московского балета». Доходило до того, что овации становились чем-то вроде общественных демонстраций, полиция назначала на спектакли Санковской усиленные наряды, а университетское начальство наказывало слишком шумные восторги студентов карцером.

Артистка пробовала силы и в хореографии. Осенью 1846 года она поставила к своему бенефису комический балет «Своенравная жена», а в 1849 году – балет «Мечта художника». Но серьезных планов она с балетмейстерской работой не связывала, ей хотелось танцевать. В 1846 году Санковская первой из московских танцовщиц отправилась в заграничное турне, и оно оказалось успешным.

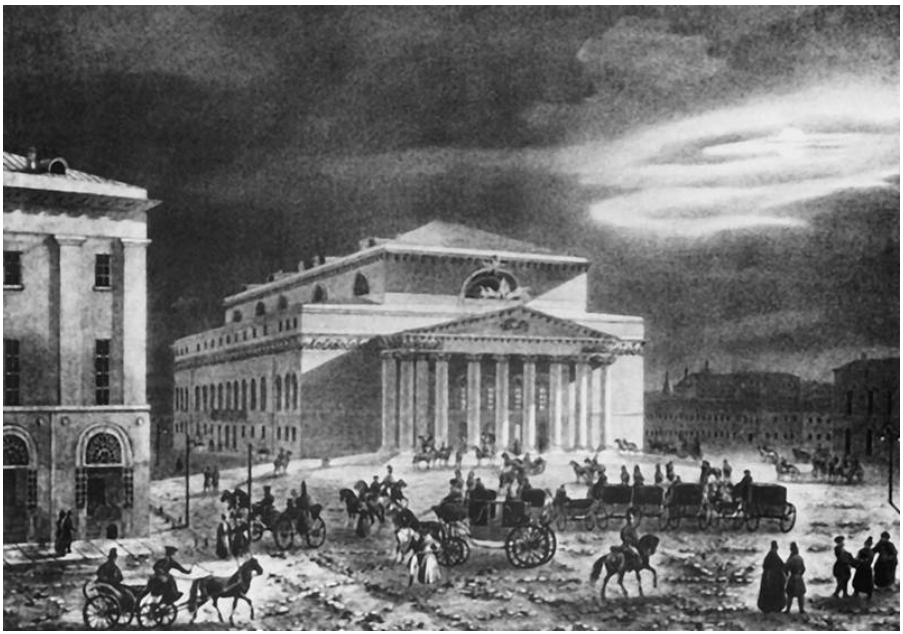
В декабре 1854 года Санковская последний раз выступила на московской сцене. Но ее искусство еще долго служило эталоном для придирчивых критиков. По меньшей мере двадцать лет всех гастролерш москвичи сравнивали с Санковской. Сама она в это время преподавала бальные танцы и давала уроки молодым танцовщицам.

Артистка скончалась 16 августа 1878 года.

Теодор Герино

Это, наверно, самый загадочный артист во всей истории балета. Откуда взялся – неизвестно, куда исчез – непонятно, когда родился – можно только догадываться, а когда скончался – и догадаться невозможно

Скорее всего, Теодор Герино явился в Санкт-Петербург из французской провинции, где и выучился танцевать, да так, что ему едва ли не сразу дали дебют в балете «Дафнис, или Клятвопреступник». Это было в 1834 году. Герино тогда было около двадцати шести лет. А в 1835 году он танцевал партию Джеймса в балете «Сильфида», затем ведущие партии в балетах «Венгерская хижина», «Альмавива и Розина», «Восстание в серале». С особым успехом он исполнял в дивертисментах итальянскую пляску сальтареллу. Его партнершей в сальтарелле была танцовщица Лаура Пейсар. Эта пляска была дуэлью виртуозов, дамы и кавалера, в ней можно было блеснуть всем арсеналом – и пируэтами, и прыжками.



Большой театр в Москве. Художник О. Кадоль

А Лауре Пейсар было что показать – она была кумиром искушенной публики. В самом начале 30-х годов в Санкт-

Петербург было приглашено несколько французских виртуозов. Среди них выделялись Луиза Круазетт и Лаура Пейсар. Круазетт отличалась необыкновенной грацией, отчетливостью в танцах и выразительной мимикой; таланту же Пейсар был свойствен взрывной темперамент и способность к необыкновенной легкости в прыжках и полетах; она «была нежнее, ловчее, роскошнее, нежели Круазетт» – такие комплименты расточал ей драматический актер Василий Каратыгин. А балетоманы даже разделились на две партии – «круазетистов» и «пейсаристов».

Партнеры по сцене часто вступают в близкие отношения. У Герино и Пейсар завязался роман. Но в 1836 году случилась беда – красивый танцовщик увлекся кем-то из труппы. Пейсар обнаружила измену. Видимо, она связывала с Герино серьезные планы – все-таки ей было уже тридцать четыре года. Неудача ввергла ее в отчаяние, и она решила свести счеты с жизнью. Способ был самый театральный – броситься с колосников на сцену и разбиться насмерть. Но она зацепилась платьем за какой-то выступ, и дело кончилось сломанной ногой. На этом карьера Пейсар завершилась – зато началась семейная жизнь. Вскоре Герино и Пейсар обвенчались.

Семейная пара переехала в Москву, где Лаура Мари Жозефина Пейсар стала педагогом-репетитором московской балетной школы, а ее супруг получил назначение на место балетмейстера и первого танцовщика балетной труппы Большого театра. С его именем связан расцвет мужского балета в Москве последующего десятилетия. Он, собственно, потому и предпочел Москву, что там не было культа танцовщицы-премьерши, зато был простор для самостоятельного творчества.

Для дебюта Герино выбрал сальтареллу.

Вот что писали о нем «Московские ведомости» в 1838 году: «Быстроту, ловкость и грациозность движений г-на Герино описывать нельзя; их надобно видеть. Смотря на него, вы забываете, что он изучил весь ход этого танца… вы точно думаете, что он танцует по вдохновению и что каждая быстрая перемена в его движениях есть порыв его собственной фантазии, а не требование изобретенной пляски… В этом танце все живо, дико, нестройно: артист может увлечься этой беспорядочностью, не забывая притом своих границ, и всякий раз придавать танцу новую физиономию».

Вскоре его постоянной партнершей стала Екатерина Санковская. Они вместе танцевали в «Сильфиде» и в тех балетах, которые Герино позаимствовал из петербургского репертуара и перенес на московскую сцену, сочинив новые танцы: «Дева Дуная», «Морской разбойник», «Восстание в серале», «Киа-Кинг».

Кроме того, Герино ставил танцы в операх и в водевилях.

«Г-н Герино показал нам, что и мужчина может иметь самобытное значение в танцах, – писал в 1839 году Виссарион Белинский. – Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо – говорит. Мимикою и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть – искусство».

Одухотворенный и темпераментный танцовщик был не только хорошим партнером для Санковской – он участвовал в ее небольших бунтах против театрального начальства. Долго это продолжаться не могло – его стали выживать из труппы. 26 ноября 1845 года Герино был уволен. Таким образом нанесли удар по Санковской – лишили ее опытного и прекрасно подходившего партнера.

Куда отправился Герино? Встретился ли он за пределами России с супругой, которая служила в Москве до 1849 года? Неизвестно.

Карло Блазис

Балету нужны не только танцовщики и балетмейстеры, но и теоретики. В эпоху романтического балета появились талантливые исполнители и гениальные хореографы, но со времен Новера капитальных трудов об искусстве танца не было создано. Балет ждал нового исследователя и теоретика…

На нелегкий путь теоретика балета встал итальянский артист, балетмейстер и педагог Карло Блазис.

Он родился в Неаполе, по одним источникам в 1795 году, по другим – в 1803 году. С детства его воспитывали в любви к музыке, и в этом основная заслуга его отца Франческо Блазиса – незаурядного танцовщика и музыканта. Отец сам руководил музыкальными занятиями сына. Хореографическое образование мальчик получил у виднейших современных ему балетмейстеров – Пьера Гарделя, Огюста Вестриса и Луи Милона. Помимо этого его обучали математике, геометрии, живописи, лепке и другим наукам. Все это ему впоследствии пригодилось.

Карло Блазис – исследователь и теоретик балетного искусства

Он начал танцевать в театрах Марселя и Бордо. В 1817 году он дебютировал в парижской Академии музыки, в па-де-де дивертисмента оперы «Баядерка». Потом в составе труппы Академии музыки Блазис отправился на гастроли по Франции, а уже в следующем, 1818 году он поступил в миланский театр «Ла Скала».

Этот театр за сорок лет своего существования стал одним из центров балетного искусства. С 1812 года балетмейстером там был Сальваторе Вигано, в его героических балетах «Дедал»,

«Шпага Кенетты» и «Жанна д'Арк» в 1818 году солировал Карло Блазис.

Исследователь творчества Блазиса искусствовед Юрий Слонимский так писало нем: «Пируэты Блазиса головоломны и с трудом осуществимы… сначала Блазис с одного затаенного дыхания, одним синтетическим напряжением воли производил безупречные геометрические круги, вынося при этом ногу на a la seconde. Это был чистейший пируэт с неподвижной, на одном месте, осью вращения. А за этим следовали темпы вращения уже несколько иного типа, с колебаниями и перемещениями тела, с простертой в арабеске ногой, все в типе и духе en tournant».

Уже в 1819 году Блазис поставил в театре «Ла Скала» балет «Придворный феодал» на музыку своего отца, который заметно уступал спектаклям Вигано. Молодой артист поторопился – и в результате остался танцовщиком. Разъезжая по всей Италии, он постоянно менял партнерш и работал с разными балетмейстерами. В то время интерес к балету был велик, появилось множество любительских танцевальных кружков, балетных школ и провинциальных театров, в связи с чем возникла необходимость в танцовщиках и балетмейстерах. Талантливых артистов не хватало, была открыта дорога на сцену едва ли не всем желающим. Однако техника танца в целом была достаточно высокой, и если в восемнадцатом веке сложные элементы были прерогативой отдельных выдающихся артистов, то в начале девятнадцатого века их по мере возможности стали исполнять все «приличные» танцовщики.

Но в 20-х годах девятнадцатого столетия подъем балетного искусства замедлился, казалось, многое было уже достигнуто, накоплен огромный практический материал, а основательного теоретического осмысления не было. Кто-то должен был первым взяться за этот труд – систематизировать не только само балетное искусство, но и процесс профессиональной подготовки артистов и балетмейстеров, выработать свою систему и методику преподавания.

В 1820 году в Милане вышел «Элементарный учебник теории и практики танца», его автором был Карло Блазис. Тему книги продиктовало само время. Новаторство состояло не только в том, что Блазис подробно изложил теорию новой танцевальной техники, он также рассмотрел практические аспекты обучения. Художник Казарелли зарисовал пятьдесят семь поз, причем ему позировал сам автор книги. Этот труд оказался настолько удачен, что впоследствии многие авторы учебников танца девятнадцатого века создавали их по принципу книги К. Блазиса.

Но теория теорией, а танцевальная карьера в молодости

должна быть на первом месте – и вот Блазис, поездив по Европе, с 1826 года становится ведущим танцовщиком театра «Хеймаркет» в Лондоне. Потом он выступает на сценах Милана, Венеции и Варшавы, одновременно продолжая работать над следующей книгой – «О происхождении и развитии античного и современного танца». В 1828 году вышли в свет книги «Кодекс Терпсихоры» и «Трактат о салонных танцах».

Все эти работы, объединенные в один том и переведенные на французский язык, образовали «Полное руководство к танцу», изданное в 1830 году. Сам автор считал этот труд практическим руководством для всех – и наставников, и учеников, и просто любителей.

Основное внимание Блазис уделил разделу «Теория театрального танца», в котором изложил методику его преподавания, классифицировал движения и па, описал антраша и пируэты, сопроводив материал поясняющими рисунками и схемами. В части его руководства, посвященной пантомиме, он предложил классифицировать жесты на естественные, то есть психологические; искусственные, или описательные; и условные, то есть вызывающие непроизвольные ассоциации с известными представлениями. По сей день интересны разделы учебника, посвященные драматургии и режиссуре спектакля.

«Полное руководство к танцу» явилось самым капитальным трудом мастера балета по теории и технике танца. Последующие его работы стали лишь отголоском передовых идей и мыслей еще молодого Блазиса. После выхода книги, в начале тридцатых годов, К. Блазис со своей женой, танцовщицей Аннунциатой Рамаччини, с которой он познакомился в Генуе, подписал контракт с неаполитанским театром «Сан-Карло». Однако серьезно повредив ногу, он вынужден был отказаться от дальнейшей карьеры танцовщика и обратился к балетмейстерской и педагогической работе. Блазис ставил отдельные балеты, танцы в операх и концертные номера в Италии и за ее пределами. Но его постановочная деятельность не стала столь яркой и выдающейся, как его литературное наследие и, тем более, педагогическая работа.

В 1837 году Блазис получил пост руководителя Академии танца при «Ла Скала». За время работы в Милане он воспитал целую плеяду выдающихся танцовщиков и танцовщиц. Среди его учениц – Фанни Черитто, Вирджиния Цукки, Каролина Розатти и многие другие. Слонимский выразился так: «В период 40–70-х годов Блазис-педагог держит в своих руках судьбы всех балетных звезд Западной Европы».

Блазис выработал свою методику преподавания. Отправная

точка его теории состояла в том, что непреложные законы равновесия применительно к человеческому телу вынуждали искать точную формулу, определяющую идеальное равновесие танцовщика. И хотя эта система Карло Блазиса на первый взгляд может показаться похожей на геометрию, ему тем не менее принадлежит заслуга создания точной науки из неуловимых элементов виртуозности человеческого тела.

«Преподавание танца он основывал на геометрических схемах, – писал Слонимский. – Основные положения его изображались в большом масштабе на досках, причем взаимоотношение частей тела в той или иной позе выражалось в терминологии планиметрии: кривых, прямых углах и т. д. Когда ученик при помощи таблиц, всегда находившихся перед его глазами, усваивал линейное строение танца, преподаватель переходил к закруглению положений, придавая им пластическое совершенство и живописность».

Блазис вместе со своей женой преподавал до пятидесятых годов девятнадцатого века. В 1856 году дирекция Варшавского Большого театра пригласила Блазиса занять место хореографа, там же на торжествах, посвященных коронованию Александра II, он поставил танцы, а затем несколько спектаклей.

После Варшавы Блазис отправился в Лиссабон, где проработал до 1858 года, успев поставить несколько балетов и организовать балетную школу. Но и здесь он не задержался. Блазис вернулся в Италию и оттуда в 1860 г. поехал в Париж. Странно было, что человек, повидавший так много спектаклей и замечающий все новое, что появлялось в балете, как балетмейстер остановился на достижениях тридцатилетней давности.

Искушенная в балетном искусстве театральная общественность Европы закрыла свои двери для Блазиса-балетмейстера, оставив за ним признание в несомненном педагогическом таланте. О Блазисе-преподавателе было хорошо известно и в России, где уже не один раз гастролировали его ученицы.

В 1861 году Карло Блазис, которому шел уже седьмой десяток, принял место балетмейстера и преподавателя танцев в московском училище. Его педагогическая работа стала основой обучения нескольких поколений артистов балета. Его балетмейстерская деятельность в основном ограничилась постановками отдельных номеров для учениц и танцовщиц, но были и исключения. Одним из них стал балет «Фауст» – любимое детище балетмейстера, показанный московским зрителям в 1861 году.

Это был невезучий спектакль. Автор задумал балет еще в 1835 году и долгие годы искал возможность заняться его воплощением на сцене. Первый проект спектакля Блазис представил в театре «Ла Скала» под названием «Мефистофель, или Гений ада», однако за недостатком времени постановку пришлось отложить. Затем в 1838 году балетмейстер хотел показать его на сцене в неаполитанском театре «Сан-Карло», но эпидемия холеры не позволила Блазису приехать в Неаполь, и Тальони поставил балет на этот же сюжет вместо него. Затем Блазис опубликовал в журнале «Ла Фама» сценарий «Мефистофеля, или Гения ада», но спустя несколько лет «Фауста» поставил Ж. Перро. Поэтому Блазис ревностно относился к этому балету, критикуя постановки других балетмейстеров, а иногда обвиняя их в плагиате.

Уроки у К. Блазиса брали уже достаточно известные балетные исполнители. Возможно, это навело его на идею новой книги – «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы». Он написал о многих звездах московского Большого театра, упомянул он также и о воспитанницах, начинающих и именитых танцовщицах мировой величины. В лаконичной форме он сумел охарактеризовать более сорока современных ему артистов. Одна из глав книги была посвящена его жене Аннунциате Рамаччини де Блазис.

Рукопись этого сочинения балетмейстер преподнес Александру II, пожаловавшему Блазису бриллиантовый перстень. Однако когда возник вопрос о продлении контракта, столь высокое внимание не помогло итальянскому балетмейстеру. Оклад Блазиса был значительно уменьшен. Петербургская дирекция не желала тратить на московскую труппу больших денег. Блазис покинул Россию, но продолжал свою педагогическую деятельность вплоть до 70-х годов девятнадцатого века. В последние годы жизни, как это часто бывает со многими выдающимися деятелями, он оказался не у дел. Вернувшись в Италию, Блазис поселился в городке Черноббио.

Он продолжал работать над своими книгами, и его литературное наследие огромно. Он написал биографии выдающегося английского актера восемнадцатого века Дэвида Гарика, итальянского композитора Джованни Батиста Перголези, итальянского танцовщика и хореографа Сальваторе Вигано, французского танцовщика и хореографа Пьера Гарделя. Незаконченными остались его работы «Хореография, или Искусство писать танец», «Словарь танца» и «Поэма о танце».

Он скончался 15 июля 1878 года.

Золотой век балета

История балета – не прямой и гладкий путь, в ней сплошные взлеты и провалы, да еще, в отличие от драматического театра, вечная борьба за лидерство между мужчинами и женщинами. Восемнадцатый век дал танцоров-виртуозов, в девятнадцатом техника женского танца обогатилась и появились пуанты, женщины отодвинули мужчин на второй план. Но балет зашел в другой тупик – тупик идей, тупик художественных решений. Возможно, этим он был обязан. реализму, тому реализму, который завоевывал позиции в литературе, театре и изобразительном искусстве. Публика хотела хотя бы на балетной сцене не видеть того, чем ее потчевали художники и литераторы. От балета ждали приятного развлечения, все тех же сильфид и наяд, но нельзя эксплуатировать одни и те же находки до бесконечности

В 1863 году Михаил Салтыков-Щедрин, сатирик с удивительно точным взглядом, с иронией писал: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства, врываются на сцену новые люди, нарождаются новые факты, изменяется целый строй жизни, наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими само их содержание, – один балет ни о чем не слышит и не знает».

После 1850 года балет начал угасать в Париже. Он ещё был популярным, но главным образом как представление с участием красивых женщин. В Лондоне балет практически исчез со сцен оперных театров и переместился на эстраду.

Середина девятнадцатого века стала безвременьем в балете. При всей техничности танцоров балетное искусство словно замерло. Публика потеряла интерес к дивертисментным спектаклям, и постепенно техническое совершенство исполнителей уже перестало удивлять ее. Хотя танцевальная техника стремительно развивалась, спектакли становились, по выражению критика, «хрестоматией разнокалиберных танцев». И опять виртуозность и увлечение техникой пришли из Италии. Движения, зачастую носившие акробатический характер, были самоцелью для артистов и губили танец. В это время появились воздушная поддержка и новое слово – «балерина». Так стали называть танцовщиц-виртуозок, получавших в балетах главные партии.

У танцовщиц произошла очередная «революция» в костюме.

Усложнение техники потребовало более короткой юбки – до колен, чтобы все детали исполнения были видны, а ткань не мешала движению. Заодно мягкая ткань уступила место более жесткой и упругой – тарлатану, который непременно крахмалили. Появился открытый лиф на бретельках, не стесняющий свободы движений. Изменились критерии прекрасного – посыл при вращении стал играть более важную роль, чем воздушность прыжков. Вращательные движения привели к появлению тех пуантов, которые дошли до нашего времени, с уплотненным носком и пробковой основой.

Техника танца отвлекала внимание исполнителей от создания образа. Снова вошел в моду «язык пантомимы» – жесты выражали не только чувства и намерения, но целые фразы. Этот «язык» артисты усваивали легко, и он не требовал актерских способностей. Балетные завсегдатаи его знали, а рядовой зритель был в недоумении: фраза «идем к судье» передавалась одним жестом, направленным за кулисы, другим – призывающим собеседника следовать за собой, и третьим – движениями кистей рук вверх-вниз, что символизировало известные из мифологии весы Фемиды.

К середине девятнадцатого века стабилизировалась форма многоактного спектакля, в котором постепенно устаревали копирующие друг друга романтические сюжеты, пантомима окончательно приобрела условный, зашифрованный характер, а танец устремился к самодовлеющей виртуозности. Стабилизировались и формы балетной музыки, подчинившейся структуре массовых баллабилей (общих танцев, завершающих акт или спектакль) и структуре танцев солистов (гран па, па д'аксьон, включавшие адажио, вариации и коду). Одним из канонов стал дивертисмент, как сюита танцев классических и народно-характерных, подчинённых регламенту академизма.

Но увлечение формой еще ни одному искусству не шло на пользу. Интерес к балету снизился, и это произошло всюду. Дошло до того, что он остался необходимым только узкому кругу балетоманов и той части светского общества, для которой посещение оперного театра было обязательным признаком аристократизма.

И вот в шестидесятые и семидесятые годы сложилось странное положение – были прекрасные театральные здания (знаменитый Мариинский театр, названный так по имени царицы, жены Александра II, был открыт в 1860 году), были отличные солисты, были хорошо обученные балетные труппы, были опытные художники-декораторы и машинисты-механики, способные сотворить на сцене любое чудо. Чего же не хватало?

Что требовалось для возрождения балета? И где оно могло состояться?

Симфонический балет, с которого начался золотой век хореографии, родился в России. У его истоков стояли хореографы Мариус Петипа и Лев Иванов, композиторы Петр Чайковский и Александр Глазунов. А бессмертные «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Раймонда» – тот фундамент, на котором высится здание современного классического балета.

В России удалось спасти классический танец в его лучшей, отточенной форме, обогатить, дать ему дальнейшее развитие. Отсюда он в начале двадцатого века стартовал, чтобы заново покорить театральный мир. Отлично выученные артисты и прекрасный репертуар стали открытием и для Европы, и для Америки. А сказать за это спасибо следует Сергею Дягилеву – прирожденному антрепренеру, знатоку всех видов искусства.

Он родился в Новгородской губернии 19 марта 1872 года в семье генерал-майора. Ему дали хорошее образование – факультет права Санкт-Петербургского университета и множество частных уроков, которые должны были сделать из него очень образованного дилетанта чуть ли не во всех видах искусства. Он довольно серьезно занимался вокалом, играл на фортепиано, знал основы композиции – даже изучал ее в Петербургской консерватории. Разбирался он и в живописи. Дягилев стал одним из создателей художественного объединения «Мир Искусства», организовал выпуск журнала под тем же названием, где публиковал новейшие произведения иностранных писателей и художников, давал отчеты о выставках, о новых течениях в театре и музыке, изобразительном искусстве. Статьи и рецензии о спектаклях, выставках, книгах Дягилев писал сам. Кроме того, он издавал книги по истории русского искусства.

Некоторое время Дягилев был редактором журнала «Ежегодник императорских театров», состоял чиновником по особым поручениям при канцелярии императорских театров. Ему показалось, что он может сказать свое слово и в балете. В 1899 году Дягилев руководил на сцене Мариинского театра постановкой балета «Сильвия», которая закончилась неудачей. В 1901 году он был уволен за подрыв академических традиций.

В конце концов он сообразил, что российское искусство за рубежом может пользоваться спросом. Начал Дягилев с выставок живописи, в 1906 году повез в Париж экспозицию, посвященную русской живописи и скульптуре за два столетия, включая старинные иконы. Следующим шагом была организация концертов русских артистов за границей.

В 1908 году Сергей Дягилев вывез в Париж русские оперы

«Борис Годунов», «Руслан и Людмила». В 1909 году состоялись и первые совместные оперно-балетные «Русские сезоны» в Париже. В последующие годы он стал вывозить только балет, который пользовался огромным успехом.

Классическая хореография, сохраненная в России, стала открытием сперва для парижан, потом для лондонцев. В «Русских сезонах» танцевали лучшие балерины и танцовщики Мариинского и Большого театров, поначалу совмещая выступления на казенной сцене и зарубежные гастроли. Впоследствии многие из них перешли к Дягилеву, спасаясь от рутины императорской сцены. У Дягилева блистал весь цвет русского балета – Павлова, Карсавина, Спесивцева, Нижинские, Фокины. Хотя отношения Дягилева с работающими вместе с ним людьми складывались по-разному, он всегда притягивал к себе творческие натуры.

Он не был финансовым гением, многое делал в долг, экономил на оформлении. Никто не знал, что костюмы, сделанные по прекрасным эскизам Бакста, которые на сцене выглядели роскошно, сшиты из дешевой хлопчатобумажной байки, репса и маленьких кусочков парчовых аппликаций, хитоны нимф из «Послеполуденного отдыха фавна» – из простой шерсти и расписаны анилиновыми красками.

Именно благодаря гастролям труппы Сергея Дягилева балетное искусство накануне Первой мировой войны пережило высокий взлет. В те годы, когда лучшие спектакли Петипа уже стали классикой, он помог балету сделать еще один рывок ввысь. Это был пик «золотого века» классического балета и одновременно – прорыв в будущее.

Мариус Петипа

Балет конца девятнадцатого века часто называют эпохой Петипа. Этот хореограф создал свод правил балетного академизма. Его спектакли отличались не только мастерством композиции, стройностью хореографического ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий – он сделал музыку одним из главных действующих лиц балета

Мариус Петипа родился в Марселе 27 февраля 1818 года. Его отец, Жан-Антуан Петипа, был довольно известным французским провинциальным балетмейстером. Как раз в ту пору, когда родился младший сын, он ставил в Марселе свой первый анакреонтический балет «Рождение Венеры и Амура». Затем семья перебралась в Брюссель – там Мариус в 1831 году дебютировал в балете своего отца «Танцемания». Но сперва мальчик танцевал из-под палки. Вот как вспоминал Петипа те годы: «Семи лет начал я обучаться и танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии. Необходимость такого педагогического приема вытекала, между прочим, из того, что не чувствовал я в детстве ни малейшего влечения к этой отрасли искусства».

В шестнадцатилетнем возрасте Мариус Петипа получил свой первый самостоятельный ангажемент. В полноценную театральную жизнь в то время вступали рано, и сейчас для нас поразительным выглядит тот факт, что шестнадцатилетний юноша, почти мальчик, получил место не только первого танцовщика в Нантском театре, но и балетмейстера. Правда, балетная труппа была невелика, и юному балетмейстеру приходилось только сочинять танцы для опер, ставить одноактные балеты своего сочинения и придумывать балетные номера для дивертисментов.

Мариус Петипа. По желанию Николая II он оставался первым балетмейстером до конца жизни

В 1839 году он вместе с отцом гастролировал в Нью-Йорке. Вернувшись, совершенствовался в школе Парижской оперы, но в состав труппы не попал, уехал в Бордо, а оттуда – на три года в Испанию. Там он серьезно изучал испанские танцы и сам ставил небольшие спектакли. Потом он был вынужден спешно уехать в Париж (Петипа в мемуарах намекает, что виной тому – любовная история), а из Парижа, заключив контракт с дирекцией императорских театров, – в Санкт-Петербург.

Талантливый балетмейстер, которому не было еще тридцати

лет, покинул родину не только потому, что в России ему предложили выгодное место. Во Франции его имя стало известным, и он мог сделать блестящую карьеру и не уезжая в чужую далекую страну. Но вот отношение к балету в Европе его не устраивало. О европейском балете он впоследствии говорил, что там «постоянно уклоняются от настоящего серьезного искусства, переходя в танцах в какие-то клоунские упражнения. Балет – серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленные кружения и поднимание ног выше головы… Так балет падает, безусловно, падает». Петипа определил «от противного» в этом высказывании те простые основные принципы, которыми он всегда руководствовался в своей работе – пластика, грация и красота.

С первых же выступлений Петипа понравился публике и как танцовщик хорошей школы, и как пантомимный актер – нарочито эффектной и приподнятой, во вкусе того времени, игрой. Петипа не был гениальным танцовщиком, и успех его на этом поприще был обусловлен упорными занятиями и личным обаянием. Многие отмечали, что как классический танцовщик он был намного слабее, чем как исполнитель характерных танцев, а также хвалили его артистизм и прекрасные мимические способности.

В то время главным балетмейстером был Перро, и Петипа вскоре стал его учеником и помощником. Перро делился с ним знаниями и опытом, но самостоятельной работы не поручал, зато требовал, чтобы танцовщик побольше читал и ходил в музеи, набираясь знаний по истории и этнографии. Лишь в 1855 году Петипа смог поставить свой дивертисмент «Звезда Гренады», где пригодились знания в области испанского танца. Перро понемногу позволял ставить – так появились одноактные балеты «Брак во времена регентства» и «Парижский рынок».

Петипа всерьез собрался связать судьбу с российским балетом и даже женился на молодой русской танцовщице: «В 1854 году я сочетался браком с девицей Марией Суровщиковой, грациознейшей особой, которую сравнить можно было с самой Венерой». Получив отпуск в Петербурге, семейная чета Петипа отправилась на трехмесячные гастроли в Европу. Однако танцовщица, обладавшая «грацией Венеры», в семейной жизни оказалась далеко не идеальной женой: «Несходство характеров, а может быть, и ложное самолюбие обоих скоро сделали совместную жизнь невозможной», – вспоминал Петипа. Супруги вынуждены были разъехаться, но разводиться не стали – развод в то время был делом очень хлопотным.

В 1859 году в Россию приехал балетмейстер Сен-Леон. Он не считал Петипа конкурентом и нуждался в помощнике. И тут тоже хореографу было чему поучиться – тщательной подготовке спектаклей, действенному танцу. Правда, первый двухактный балет Петипа «Голубая георгина», поставленный в 1860 году, оказался неудачным, но балетмейстер вскоре стал готовиться к постановке большого спектакля. По примеру Перро он решил взять сюжет из литературного произведения – а тогда как раз все восхищались новеллой Теофиля Готье «Роман мумии». Тут пригодилась школа Перро – Петипа уже наловчился собирать исторические материалы. Что же касается танцев – он наконец дал волю фантазии. Петипа обладал способностью до мельчайших подробностей «видеть» танец и до тончайших нюансов «слышать» музыку своего будущего произведения.

Первый монументальный балет Петипа «Дочь фараона» появился в 1862 году.

Уже в первой своей большой постановке Петипа продемонстрировал блестящее владение танцевальными ансамблями, умелую группировку кордебалета и солистов. Сцена была разбита им на несколько планов, каждый из которых заполнялся группами артистов – они исполняли свои партии, сливались и вновь разъединялись. Это напоминало принцип работы композитора-симфониста, который впоследствии получил дальнейшее развитие в работе Петипа.

«Дочь фараона» была принят публикой хорошо – за отличные танцы балетмейстеру простили слабый сюжет. Но это – в Санкт-Петербурге, а когда балет был перенесен в Москву, язвительные москвичи обрушились на отсутствие драматургии. Петипа сделал выводы – и его балет «Царь Кандавл» (сюжет опять был позаимствован у Готье) имел успех в обеих российских столицах. Тогда Петипа поставил в Москве балет «Дон Кихот», и опять его хвалили за танцы и упрекали за слабость драматургической основы. Действительно – Петипа взял за основу лишь часть сюжета романа Сервантеса, относящуюся к свадьбе Базиля и Китри. Новым на балетной сцене было широкое использование испанских народных танцев – лишь партия Дульцинеи была строго выдержана в классическом духе. Петипа создал два варианта этого балета – в 1869 году он был поставлен на московской сцене, а в 1871 году на петербургской. В петербургской постановке классическому танцу была отведена уже значительно большая роль, комедийных сцен стало меньше, и весь балет принял более «блестящий» вид.

Потом был период полуудач, тоже по-своему необходимый, балетмейстер работал только над развлекательными балетами. В

1874 году он поставил для бенефиса Екатерины Вазем балет «Бабочка».

Содержание его критики называли «посредственным, бесцветным и скучным». От провала спасали хореографические находки балетмейстера – всевозможные интересные танцы и группы. Видевший спектакль старый Август Бурнонвиль, известный романтик балета, признавал мастерство Петипа, но не одобрял технические причуды хореографа, считая их данью моде, и находя в этом и других балетах «бесстыдство стиля, заимствованного у гротесковых итальянцев и нашедшего покровительство на упадочной сцене Парижской оперы». И все же в отдельных вариациях уже намечалась нотки будущих великолепных небольших танцев, вошедших в балеты Петипа в 80—90-х годах.

Лишь в 1877 году его редкий талант проявился во всю мощь – Петипа поставил «Баядерку». Он был противником избыточной техничности и, проявляя неиссякаемую фантазию в сочетании танцевальных движений, добивался стройности и логичности как сольного, так и массового танца. Напряженное драматическое действие и яркий характер главной героини прекрасно сочетались с хореографическими разработками. «Баядерка» являла собой гармоничный синтез музыки, танца и драмы, что впоследствии было развито Петипа в его дальнейших постановках. Финальная картина балета, «Тени», до сих пор непревзойденный образец массового классического танца.

Следующий этап его творчества – это балеты, с одной стороны, «сиюминутные», с другой – удивительно танцевальные. Петипа откликнулся на Русско-турецкую войну 1877–1878 годов балетом «Роксана, краса Черногории», на экспедицию Норденшельда к Северному полюсу – балетом «Дочь снегов», на интерес общества к славянской культуре – балетом «Млада».

Как писал о нем артист Николай Легат, «его коньком были женские сольные вариации. Здесь он превосходил всех мастерством и вкусом. Петипа обладал поразительной способностью находить наиболее выгодные движения и позы для каждой танцовщицы, в результате чего созданные им композиции отличались и простотой, и грациозностью».

По воспоминаниям прославленной балерины Екатерины Гельцер, «в вариациях, так же как и в ролях, у Петипа была сквозная линия, а не только набор движений и трудностей, которые являются у некоторых балетмейстеров следствием недостатка фантазии… Петипа обладал, прежде всего, колоссальным вкусом. Танцевальные фразы у него были неразрывно слиты с музыкой и образом. Петипа всегда

чувствовал стиль данной эпохи и индивидуальность актера, что являлось громадной заслугой… Своим художественным чутьем он верно воспринимал сущность индивидуальных дарований».

Но интерес публики к балету стал падать. Театральное начальство, не слишком задумываясь о причинах, решило взять пример с антрепренера Лентовского, чьи грандиозные феерии в саду «Кинь-Грусть» пользовались огромным успехом, и на сцене Мариинского театра появилась своя феерия – «Волшебные пилюли». Появилась – и с треском провалилась. Но публику все же удалось вернуть, когда начали приглашать итальянских танцовщиков-виртуозов.

Петипа был в растерянности. Он не хотел отказываться от своих балетмейстерских идей и заниматься только созданием замысловатых вариаций для заезжих виртуозок. Он даже задумывался об отставке. В результате его деятельность в Санкт-Петербурге свелась к одной новой постановке в год и к одному возобновлению какого-нибудь старого балета.

Театральное начальство, пытаясь спасти положение, решило привлечь к работе над балетами профессиональных русских композиторов. Первая попытка оказалась неудачной – это была первая редакция балета Чайковского «Лебединое озеро». Произведение, в котором не музыка составляла фон для танца, а танец должен был подчиняться музыке, ни публика, ни критики не признали «своим». Но после того как Петипа поставил балет «Весталка» на музыку одного из учеников Чайковского – Михаила Иванова, появилась надежда, что принципы симфонизма понемногу приживутся в балете.

Директор императорских театров Иван Александрович Всеволожский давно мечтал о создании грандиозного балета-феерии, который показал бы всему миру неограниченные возможности петербургского балета. У него уже был задуман сценарий по мотивам сказки «Спящая красавица». Удалось уговорить Чайковского, который после неудачи «Лебединого озера» зарекся писать балетную музыку. А Петипа был рад – ему предстояла именно такая работа, о которой он мечтал.

Чайковской потребовал от него подробный план всего балета – пришлось сочинять сценарий, в котором обозначены не только продолжительность танца в тактах и его метрический размер, но и содержание, и особые пожелания. И все равно авторам пришлось нелегко. Услышав музыку феи Сирени, Петипа был вынужден изменить первоначально задуманный рисунок танца этого персонажа.

Над танцевальными ансамблями он работал своеобразно – сделал из картона фигурки танцовщиков и танцовщиц,

расставлял их на столе, передвигал, добиваясь нужного рисунка, потом зарисовывал композицию и стрелками обозначал переходы.

К началу 1890 года «Спящая красавица» была готова. На генеральной репетиции присутствовал весь двор и… ничего не понял. Вскоре после премьеры появились рецензии такого содержания: «В балет не ходят слушать симфонии, здесь нужна музыка легкая, грациозная, прозрачная, а не массивная, чуть не с лейтмотивами». Решающее слово было за рядовым зрителем, который устал от нагромождения технических сложностей. И рядовой зритель этот балет принял. Так усилиями трех человек удалось переломить ситуацию – после спада балетное искусство вновь было на подъеме.

Впереди у Петипа были новое «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», «Раймонда», «Испытание Дамиса» и «Четыре времени года» Глазунова. Впереди было удачное и плодотворное сотрудничество с Всеволожским.

Все балеты, поставленные им за семнадцать лет директорства Всеволожского, имели успех: «Спящая красавица», «Золушка» («Сандрильона»), «Лебединое озеро», «Синяя борода», «Раймонда», «Привал кавалерии», «Пробуждение Флоры», «Четыре времени года», «Хитрость любви», «Арлекинада», «Ученицы господина Дюпре», «Дон Кихот», «Камарго», «Ненифар», «День и ночь» (поставленный по случаю коронации Александра III), «Прелестная Жемчужина» (к коронации Николая II), «Баядерка», «Капризы бабочки», «Талисман», «Приказ короля», «Кузнечик-музыкант», «Сон в летнюю ночь», «Шалости амура», «Гаарлемский тюльпан», «Щелкунчик».

В 1882 году Мария Суровщикова умерла. Мариус Петипа женился во второй раз на дочери известного в те годы артиста Леонидова, Любови Леонидовне. С тех пор, по признанию самого Петипа, он «впервые узнал, что значит семейное счастье, приятный домашний очаг».

Разница в возрасте (Мариусу Петипа было пятьдесят пять лет, Любови – девятнадцать), характерах, темпераменте супругов была очень большой, однако, как писала в своих воспоминаниях их младшая дочь Вера, «это не помешало им прожить вместе много лет и очень любить друг друга. Мать вносила в нашу нервную и напряженную театральную атмосферу струю освежающей непосредственности и увлекательного юмора». Артистическая семья была большой, и все дети Петипа связали свою судьбу с театром. Четверо его сыновей стали драматическими актерами, четыре дочери танцевали на сцене Мариинского театра. Правда, ни одна из них не достигла высот славы, хотя все они прекрасно владели хореографической техникой.

Однако последние годы творчества великого балетмейстера были омрачены отношением к нему нового директора императорских театров Теляковского. Уволить Мариуса Петипа он не мог, так как поклонником творчества артиста был император Николай II, который изъявил желание, чтобы Петипа оставался первым балетмейстером до конца жизни. Действительно, несмотря на преклонный возраст, творческие способности балетмейстера отнюдь не угасали, его ум оставался живым и ясным, а энергия и работоспособность были удивительными даже для значительно более молодых его коллег. По свидетельству Солянникова, «Петипа шел со временем в ногу, шел за растущими дарованиями, которые позволяли ему раздвигать творческие рамки и обогащать палитру спектакля свежими красками».

Не в силах уволить балетмейстера, Теляковский стал чинить ему препятствия в постановках. Он постоянно вмешивался в творческий процесс, давая невыполнимые указания и делая некомпетентные замечания, которые, естественно, не могли оставить равнодушным Петипа. Балетная труппа поддерживала старого мастера, но конфликты с дирекцией продолжались. Из-за вмешательства Теляковского в заранее продуманное оформление и освещение сцены балет получился совсем не таким, каким задумывался. Это так тяжело сказалось на Петипа, что его поразил частичный паралич. Впоследствии, когда здоровье его несколько улучшилось, он время от времени посещал театр, а артисты не забывали его и постоянно навещали любимого мастера, нередко обращаясь к нему за советами.

Мариус Петипа скончался 1 июля 1910 года.

Христиан Иогансон

Этот танцовщик недаром прошел строгую школу Августа Бурнонвиля. В 1876 году, когда ему минуло 59 лет, театральная дирекция попросила его ради спасения спектакля выступить на сцене в классической вариации. Он исполнил свой номер так блистательно, что опытные критики изумились – артист танцевал лучше, чем в молодости

Христиан Иогансон родился 8 мая 1817 года в Стокгольме. Хореографическое образование получил в театральном училище Стокгольма. Затем совершенствовался в Копенгагене у Бурнонвиля. В 1841 году Иогансон приехал в Санкт-Петербург.

Там он довольно скоро хорошо зарекомендовал себя и как солист, и как хороший партнер. Осенью 1843 года, когда Елена Андреянова сделала попытку покорить Москву, она взяла с собой группу петербургских танцовщиков. Иогансон был ее партнером в балетах «Жизель», «Гитана», «Герта».

Это было не лучшее время для мужского танца во всей Европе. В центре спектакля неизменно была балерина, а кавалеру надлежало составлять ее фон и поддерживать ее, если она вдруг потеряет равновесие после быстрого пируэта. Функции танцовщиков в романтическом балете все более сводились к мимической игре. Иогансон же был отличным танцовщиком и искал театр, где мог бы показать свое искусство. Правда, его виртуозность во многом восходила к балетной технике конца восемнадцатого века – подчеркнуто галантные манеры, несколько жеманное изящество поз и удивившая петербургского зрителя преувеличенная выворотность.

Санкт-Петербургское театральное училище. Современный вид

Но при этом Иогансон был действительно одаренным

танцовщиком и не боялся экспериментов. Более того если другие артисты с годами понемногу теряли технику, то он осваивал все новые движения. Вот что писали о его бенефисе «Санкт-Петербургские ведомости» в 1857 году: «Он совершенствуется с каждым годом, становится легче. В два воздушных пируэта перелетал он через всю ширину огромной сцены, и так легко, что, казалось, это не стоило ему ни малейших усилий. Легкость, мягкость, эластичность движений составляют преобладающие качества его танцев». Но что за «воздушные пируэты»? Похоже, это были тур-ан-л'ер, и до того они, кажется, нигде не упоминались. Вот описание: «Публика не раз аплодировала г. Иогансону за пируэт на воздухе, который состоит в том, что танцовщик поднимается от земли и, прежде нежели опять коснется ее, несколько раз поворачивается всем телом на собственной оси. Обе ноги танцовщика остаются в это время перпендикулярно вытянутыми к полу». «Несколько» – это и для вышколенных танцовщиков двадцать первого века настоящий тур-де-форс.

На первых порах Иогансон исполнял в основном виртуозные танцевальные партии. Но когда в Санкт-Петербург приехал Жюль Перро, он стал пробовать себя в ролях, требовавших актерского мастерства. В 1849 году Иогансон исполнил роль Пьера Гренгуара в «Эсмеральде», вслед за создателем этого образа, Перро, и немало удивил публику – раньше она знала Иогансона как прекрасного танцора и слабого мимического актера. Затем была сложная драматическая роль художника Сальватора Роза в балете «Катарина, дочь разбойника», которая подтвердила актерский талант Иогансона.

Очевидно, этот человек был приучен делать хорошо все, за что бы он ни брался. Когда он понемногу отошел от исполнительской деятельности и посвятил себя педагогической, то оказалось, что у него уже есть своя методика, далекая от той, на которой он воспитывался сам, выработанной Вестрисом и Бурнонвилем. Он ничего не изобретал, но очень грамотно систематизировал все, с чем ему в театре приходилось иметь дело.

Иогансон вплотную приступил к преподаванию в 1869 году, а в конце семидесятых годов из школы были выпущены его первые ученики. Их успехи подтвердили верность его методов. Иогансон относился к преподаванию творчески – у одного ученика тщательно исправлял все недостатки, а другому их преспокойно «позволял»: отсутствие выворотности у Анны Павловой при прочих необычайных данных он считал ее достоинством – это делало танцовщицу единственной среди тысяч. Точно так же он

отнесся к Тамаре Карсавиной. Вот что писала о нем знаменитая балерина: «Это был уже очень старый человек, почти девяностолетний, слепой на один глаз. Но он еще преподавал, вел класс усовершенствования и был окружен всеобщим уважением, доходящим до благоговения. По такому случаю его сопровождали, опасаясь, что он сам не найдет дорогу. По окончании спектакля я увидела, как он уходил из партера, поддерживаемый под руки с обеих сторон братьями Легат. Среди зрителей был мой отец, он подошел поздороваться со своим бывшим учителем. Позже отец передал мне слова, сказанные ему стариком: «Предоставьте эту девочку себе, не учите ее. Ради бога, не пытайтесь отполировать ее природную грацию, даже недостатки – продолжение ее достоинств».

По воспоминаниям учеников, Иогансон за всю свою педагогическую деятельность ни разу не повторил ни одного урока – он каждый раз придумывал что-то новое и презирал итальянцев за раз и навсегда установленный порядок прохождения учебного материала.

До глубокой старости Иогансон ежедневно занимался в зале при закрытых дверях. Он считал, что педагог должен уметь в любой момент исполнить то, что он задает ученикам. Но показывал комбинации движений крайне редко – считал, что это ведет к копированию и штампам. Наоборот – он поощрял учеников в их попытках изобретать новые комбинации для самих себя. А высшей похвалой были слова: «Теперь ты можешь делать это на публике».

Среди учеников Иогансона были такие звезды императорского балета, как Гердт, Легат, Кшесинская, Преображенская, Павлова, Карсавина.

Он скончался 12 декабря 1903 года.

Екатерина Вазем

Она одна из немногих русских балерин XIX столетия, оставивших мемуары, настоящую летопись балетного Петербурга с конца шестидесятых до середины восьмидесятых годов девятнадцатого века

Екатерина Вазем родилась 13 января 1848 года. В девять лет она была принята в Санкт-Петербургское театральное училище «своекоштной воспитанницей», то есть приходящей ученицей, а шесть лет спустя ее перевели в «казенные воспитанницы». Одним из ее первых учителей был Лев Иванов, который с 1858 года стал преподавать в младших классах. Затем Вазем обучалась у не менее известного первого танцовщика петербургского балета А.Н. Богданова, занятого во всех ведущих партиях балетного репертуара того времени, что не мешало ему быть еще и превосходным педагогом.

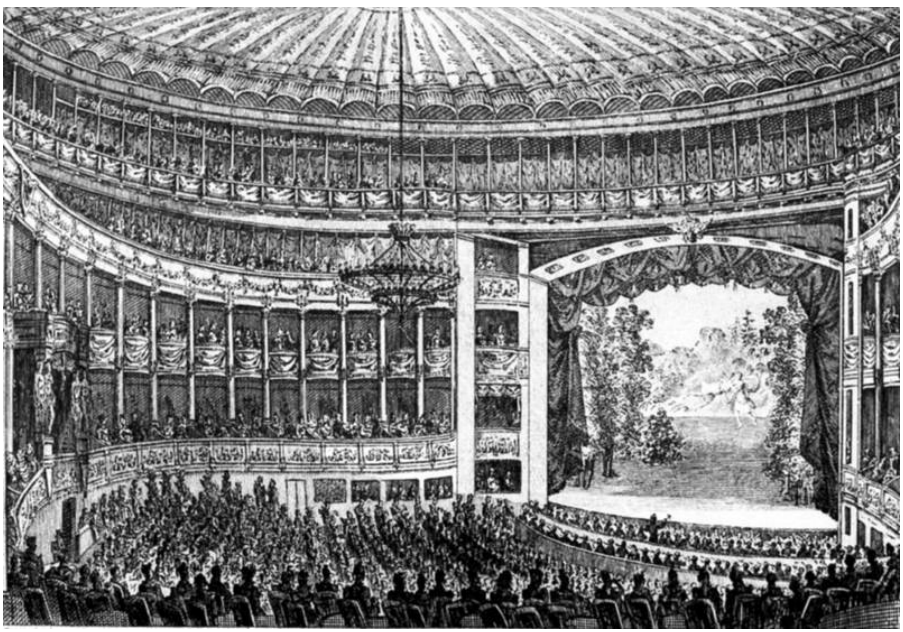
Екатерина Вазем. Портрет XIX в.

Она окончила Театральное училище в 1867 году. Ее дебют на сцене Большого театра в Петербурге состоялся 10 сентября этого же года в спектакле Перро «Наяда и рыбак». Петербургский зритель познакомился с этой постановкой еще в 1851 году, когда в нем танцевала Карлотта Гризи. Ее партнером в «Наяде и рыбаке» был назначен молодой и талантливый выпускник 1864 года – Павел Гердт.

Вскоре после удачного дебюта Екатерине Вазем предложили выступить в балете Артюра Сен-Леона «Сирота Теолинда, или Дух долины» на музыку Ч. Пуньи. Как отмечал итальянский балетмейстер и педагог Карло Блазис, «в ее танцах видны

правильность и отчетливость», «ее pas terre-a-terre живы, блестящи, полны необыкновенной быстроты». И хотя сама постановка вызвала много споров, мастерство артистки не ставилось под сомнение. Вазем справилась со сложной партией, балет прочно вошел в ее репертуар.

Следующим балетом Сен-Леона, в котором танцевала Вазем, стала «Золотая рыбка» на музыку Людвига Минкуса – откровенная неудача Сен-Леона. Довелось Вазем участвовать в нашумевшем сен-леоновском «Коньке-Горбунке» и в возобновленном балете Сен-Жоржа и Ж. Мазилье «Корсар».



Зал Большого (Каменного) театра в Санкт-Петербурге. Гравюра XIX в.

А затем в ее творческой судьбе начался период балетов Мариуса Петипа, которые ее и прославили. Среди них особое место занял спектакль «Дочь фараона», показанный в сезон 1870–1871 годов. В постановке 1871 года Вазем исполняла партию Аспиччии. Впереди были ведущие партии в балетах «Бандиты», «Баядерка», «Дочь снегов», «Зорайя»…

Впоследствии Вазем писала, что «сезон 1872/73 г. оказался последним в балете сезоном главенства иностранных балерин». Русские артистки, сумевшие перенять их мастерство, получали главные роли – и близилось время больших симфонических балетов Чайковского и Глазунова.

Известность Вазем росла с каждым годом, о даровании

петербургской балерины стало известно и за границей. Последовали приглашения в Нью-Йорк и Филадельфию, но дирекция отказала артистке, пообещав выгодные для нее условия работы. Понемногу начал складываться личный репертуар балерины. Первым балетом, поставленным Петипа специально для Вазем в 1874 году, стала «Бабочка».

Она ушла со сцены в тридцать шесть лет, в положенный срок для артистов балета.

Для своего прощального бенефиса в 1884 году Вазем выбрала сцены из балетов «Дочь фараона», «Камарго» и «Пахита» – как наиболее удачные и выигрышные. Кроме букетов, стихотворных посланий и лавровых венков она получила и серебряный венок от балетной труппы, с вырезанными на нем названиями всех двадцати балетов, в которых танцевала балерина.

В 1886 году Вазем стала преподавать классический танец в театральном училище. Переходя из класса Льва Иванова, занятия которого не отличались сложностью и определенностью, воспитанницы попадали в средний класс Вазем, с четко разработанной системой обучения. Основные принципы ее методики заключались в развитии пластичности и мягкости исполнения, выработке выносливости. Нагрузка на уроках была очень большой, а план занятий всегда одинаковый.

«Необыкновенно строгая, требовательная, она сразу ошеломляла учащихся, привычных к апатичности и полному равнодушию в классе Л.И. Иванова. Вазем приступала самым крутым образом к обучению», – отзывалась ее ученица А.Я. Ваганова.

Вазем проработала в театральном училище десять лет. В 1896 году ее уволили якобы «вследствие введения новой системы в преподавании балетных танцев». Однако, как указала сама балерина в воспоминаниях, ее заставило уйти нежелание мириться с необоснованными действиями театральных чиновников.

После революции 1917 году она еще давала частные уроки классического танца. Наступило тяжелое время для русского балетного искусства. К репетированию в Мариинском театре привлекались буквально все, вспомнили и про Вазем. Ей было уже за семьдесят, но несколько лет подряд каждое утро ровно к одиннадцати часам утра она приходила на занятия с учениками.

Ее класс в то время пользовался большой популярностью не только потому, что здесь у артиста крепли мышцы и налаживалась координация. Он был своеобразной балетной «палатой мер и весов», где любой танцовщик имел возможность проверить, не обманываясь, свою профессиональную

подготовленность.

О былой сценической славе Вазем среди молодежи ходили легенды. Сама она вспоминала о прошлом ежедневно и диктовала сыну свои воспоминания. Она считала долгом подытожить то, чем жила все эти годы – артистическую карьеру и педагогический опыт, оставить молодежи свои знания, а главное – свою систему обучения. Она вспоминала каждый спектакль, каждую репетицию, она хотела сохранить для истории подробности и портреты. Она знала, насколько будет важен для историков балета ее труд.

Екатерина Вазем умерла 14 декабря 1937 года, не дожив буквально месяца до своего девяностолетия в Ленинградском доме ветеранов сцены. Она успела подержать в руках первое издание книги «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра».

Лев Иванов

Даже человек, далекий от балета, увидев на телеэкране четверку танцовщиц в белых пачках, взявшихся крест-накрест за руки, скажет: да это же «Танец маленьких лебедей!» Осталось только вспомнить, кто его автор

Хореограф Лев Иванов остался в истории балета как автор единственной сохранившейся работы, но зато – шедевра. Он всю жизнь держался в тени Мариуса Петипа и был далек от театральных интриг. А со временем стало ясно, что он-то и есть настоящий реформатор мировой хореографии.

Он родился 18 февраля 1834 года. Поскольку он был незаконнорожденным, мать решила отдать его в сиротский дом, через несколько лет забрала, а потом, обзаведясь еще несколькими детьми, и вовсе благополучно вышла замуж за его отца. Мальчика, видя его склонность к танцу, отдали в московское балетное училище, потом перевели в петербургское. Там он сразу обратил на себя внимание преподавателей своими выдающимися способностями, прекрасной памятью и абсолютным слухом. Единственное, что сердило учителей, – он слишком увлекался музыкой в ущерб другим предметам.

Хореограф Лев Иванов остался в истории балета как автор «Танца маленьких лебедей»

В 1850 году шестнадцатилетний воспитанник Лев Иванов дебютировал в классическом па-де-де в балете «Мельники», и с тех пор его имя постоянно появлялось на афишах. В 1852 году его зачислили в труппу петербургского Большого театра. Ведущие танцовщицы Андреянова и Смирнова отметили способного танцовщика кордебалета и выбирали его партнёром. Ему поручали сольные классические и характерные партии, а также второстепенные роли. Скромность мешала Иванову добиваться большего. Только с 1856 года, когда он заменил в спектакле

заболевшего Петипа, его провели на первые роли. В репертуар Иванова вошли: Колен из балета «Тщетная предосторожность», Феб из балета «Эсмеральда», Конрад из балета «Корсар», Таор из балета «Дочь Фараона», Солор из балета «Баядерка».

Он женился на дочери композитора Лядова Вере, тоже танцовщице, вскоре ставшей первой русской опереточной дивой. Она решила, что достойна более богатого и видного мужа, брак, сперва такой счастливый, кончился разводом.

Уже в 1860-х годах Иванова затмил молодой блестящий премьер Павел Гердт, однако он ещё долго выступал на сцене и даже занял положение первого танцовщика. Кроме того, он начал преподавать и ставить танцы для своих воспитанников. В 1872 году он получил пенсию за выслугу лет, но его оставили в театре.

В 1882 году Иванова назначили режиссёром петербургского балета, а в 1885 году перевели на место второго балетмейстера – помощника Петипа. Главной обязанностью Иванова было возобновлять старые балеты и ставить танцы в операх и драмах. Кроме того, в весенние и летние месяцы он ставил небольшие балеты и дивертисменты для Каменноостровского театра в Петербурге в Красном Селе.

Первой самостоятельной работой Иванова был одноактный балет «Очарованный лес», поставленный в 1887 году для школьного спектакля (он вёл в школе класс старших воспитанниц). Сюжет повторял схему романтического балета, сталкивая мир мечты с миром действительности. В том же году был поставлен балет «Гарлемский тюльпан», потом «Севильская красавица» и «Шалость Амура». За Ивановым утвердилась репутация опытного, но не оригинального профессионала. Но были и неожиданные всплески таланта – например, половецкие пляски в опере А. Бородина «Князь Игорь» (1890). Как выяснилось позднее, ими Иванов подготовил переворот в области характерного танца, который двадцать лет спустя завершили половецкие пляски Фокина.

Иванов глубоко почитал дух и структуру танцевальной музыки Бородина. В сложной танцевальной сюите он передал нарастающее напряжение и разгул всё сметающей стихии. Критика щедро хвалила танцевальные сцены половецкого стана и… не упоминала имени балетмейстера.

Летом 1892 года газеты сообщили, что Петипа с начала сезона приступает к постановке нового двухактного балета «Щелкунчик», музыку к которому написал П.И. Чайковский. Но Петипа захворал, и его в срочном порядке заменил Иванов. Музыка «Щелкунчика» требовала от постановщика равных ей поэтических обобщений в танце. Лев Иванов столкнулся с

непосильной, казалось для него, задачей. Он был обязан выполнить условия сценария и искренне почитал эстетику Петипа непреложной, так что поставил балет не лучшим образом, однако в одной танцевальной сцене, выключенной из сюжета, но углубляющей музыкально-симфоническое действие, Иванов достиг подлинно новаторских результатов. Это был вальс снежных хлопьев в конце первого акта. Тут-то шестидесятилетний Иванов наконец заявил о себе как о крупном художнике.

Впоследствии стало ясно, что успех или неуспех постановок Иванова зависел прежде всего от музыки. Петипа умел симфонизировать танцы при несимфонической музыке, а Иванов обнаружил незаурядный талант только при встрече с музыкой Чайковского. Для Иванова музыка была не служанкой балета, как иногда бывало для Петипа, а хозяйкой, определяющей сущность образа. В этом был источник всех достижений Иванова-хореографа.

Весной 1893 года Иванов заново поставил для школы комический балет «Волшебная флейта», шедший в России с 1818 года. А 25 октября 1893 года скончался Петр Ильич Чайковский. В память о нем дирекция императорских театров решила поставить в том же сезоне «Лебединое озеро». Немалую роль в этом сыграл кассовый успех «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» – была надежда, что новая версия «Лебединого озера» понравится балетной публике, успевшей полюбить Чайковского. В феврале 1894 года Иванов показал в концерте, посвященном Чайковскому, вторую картину «Лебединого озера». Предполагалось, что он и поставит балет вместо снова захворавшего Петипа. Знаменитому балетмейстеру не очень хотелось заниматься этим балетом, но, когда он увидел в концерте гран-па лебедей, то быстро выздоровел и сочинил темпераментный третий акт «Лебединого озера», противопоставив целомудренной царевне-лебеди галльскую чертовку Одиллию, чья партия виртуозно, увлеченно, насмешливо обыгрывала лебединые па. У «Лебединого озера» получилось два автора, но прославили этот балет именно танцы Иванова.

Премьера состоялась 15 января 1895 года.

До Льва Иванова во всех балетах все крылатые существа были снабжены крыльями. Он произвёл целую революцию в классическом балете, отказавшись от больших крыльев и вопреки классическому канону сочинив движения рук, которые передают взмахи лебединых крыльев. Единственные крылья, сохранившиеся в двадцатом веке в балете, это миниатюрные крылышки Сильфиды, перешедшие в балет «Шопениана». Кроме этого, все массовые («лебединые») сцены балета перестали быть

«декорацией» или служить лишь обозначением места действия. Одна из гениальных находок автора – символический язык массовых действий, которые будто вторят основным позам и жестам главной героини, подчеркивая, углубляя и усиливая состояния, переживаемые Одеттой.

В 1896 году Лев Иванов показал ещё одноактный балет «Ацис и Галатея», многоактный балет «Дочь микадо» (1897). Кроме того, Иванов по-прежнему возобновлял спектакли старого репертуара, ставил дивертисментные номера для спектаклей в Красном Селе. В 1899 году он закончил свои краткие мемуары.

В конце жизни Иванов ещё раз заявил о своём таланте. В октябре 1900 года, на очередном представлении «Конька-Горбунка», дивертисмент последнего акта пополнился второй рапсодией Листа. На афише забыли поставить имя постановщика, которым был Иванов. Критики назвали рапсодию «целой хореографической поэмой». Успех определили типичная для Иванова трактовка музыки, симфонизированный характерный танец. Рапсодия стала последним шедевром Льва Иванова.

В 1901 году Иванов, совместно с Гердтом, поставил балет Делиба «Сильвия». Балетмейстер был тяжело болен. Премьера состоялась за 9 дней до его смерти. А задуманную им постановку «Египетских ночей» осуществил Михаил Фокин.

Балетмейстер умер 11 декабря 1901 года, умер непризнанным. Лишь двадцатый век вернул истории его имя.

Павел Гердт

Первый принц Зигфрид в «Лебедином озере», первый принц Дезире в «Спящей красавице», самый галантный балетный кавалер и долгожитель Мариинского театра, за пятьдесят с лишним лет своей сценической деятельности станцевавший огромное количество партий, – это уже не человек, это целая эпоха в истории балета

Павел Андреевич Гердт появился на свет 22 ноября 1844 года. Он родился в семье обрусевшего немца, мастера булавочного цеха Иоганна Генриха Гердта. Крестным отцом стал граф Павел Андреевич Шувалов, в чью честь и назвали мальчика.

Закончив в 1864 году Петербургское театральное училище, где его педагогами были Мариус Петипа и Христиан Иогансон, Гердт вступил на театральную сцену Петербурга. В то время там недоставало первых танцовщиков – чуть ли не единственным исполнителем, чей талант находился в самом расцвете сил, был Лев Иванович Иванов. А Христиан Иогансон и Мариус Петипа уже перешагнули порог творческой зрелости, время наивысшего взлета их танцевального мастерства осталось позади.

Павел Герд на сцене с Марией Петипа

Перед глазами публики впервые предстал молодой артист, словно созданный природой для того, чтобы воплощать на сцене партии благородных балетных героев: высокий рост, отличное телосложение, красивое лицо, обрамленное светлыми волосами. А грация, а галантность? «Танцевать с ним было заветной мечтой всех солисток, – вспоминала одна из партнерш Павла Гердта, Екатерина Вазем, – он был превосходным партнером балерин. С ним можно было безбоязненно пускаться на самые разнообразные виртуозные приемы, так как была полная уверенность в том, что он всегда вовремя подхватит, поможет и выдвинет наиболее эффектные моменты».

Мариус Петипа заметил Гердта еще в балетном училище. В начале своей творческой карьеры Гердт выступал в партиях второго танцовщика, нередко подменял кого-то из партнеров-мимистов в танце, поскольку в балетном театре того времени зачастую роли героев отдавались артистам пантомимного плана, а в больших хореографических композициях их заменяли персонажи с чисто танцевальной функцией. В балетах Петипа это традиция – разделять мужскую партию на игровую и танцевальную – обычно соблюдалась. Сейчас трудно представить, что па-де-де с Одиллией вместо принца Зигфрида танцевал его оруженосец, однако это именно так и было.

Основным исполнителем главных партий оставался Лев Иванов, а Гердту доводилось заменять его. В газетах появлялись заметки, делающие честь исполнительскому таланту молодого Павла Гердта. Базиль из «Дон Кихота», Гренгуар из «Эсмеральды» – эти и некоторые другие роли дали основания называть исполнителя «первым во всех отношениях».

Однако со временем образы, которые воплощал на сцене исполнитель, наполнялись все большим драматизмом, а его мастерство мимического исполнителя выросло до такого уровня, который позволил Павлу Гердту войти в историю балета как одному из самых талантливых артистов.

Федор Лопухов, автор книги «Шестьдесят лет в балете», выдающийся хореограф, много лет спустя вспоминал, как он восторгался Павлом Андреевичем Гердтом: «Я любовался его диким воином-сарацином, французским маркизом и принцем, венгерским полковником, римским патрицием – разнообразными мимическими ролями, к тому времени он уже не танцевал главные мужские классические партии. Выглядел он очень молодо и на вопрос о возрасте отвечал, что ему «дважды тридцать три». Никто лучше его не танцевал мазурку, мы видели блестящего польского пана, хотя и через «французские очки»».

Балеты Мариуса Петипа, в которых грань между танцем и

мимикой была строго проведена, поскольку роли того и другого плана распределялись между разными исполнителями, не устраивали Гердта, потому что не позволяли ему полностью себя раскрыть. Его привлекали образы героев романтического балета, в которых он получал возможность продемонстрировать не только свое мимическое мастерство, но и танцевальную виртуозность. Одной из таких была роль Альберта в «Жизели», полученная им в 1870 году.

В пору своей творческой зрелости Павел Гердт прославился исполнением главных партий в балетах Чайковского. Принц Дезире в «Спящей красавице» (1890), Зигфрид в «Лебедином озере» (1895) – два образа, которые обязаны своим великолепным сценическим воплощением таланту Гердта. Время, в котором они были рождены, не позволило исполнителю в полной мере продемонстрировать собственные танцевальные возможности – согласно господствовавшему положению, центральная роль в балете отдавалась балерине, а партнер, несмотря на значимость собственного образа в общем контексте драматического сюжета, оставался всего лишь ее «кавалером».

Но манера исполнения, заложенная им еще в конце девятнадцатого века, стала образцом танцевального стиля для многих «титанов» балета в последующие десятилетия и остается таковым вплоть до наших дней.

Зрители не могли остаться равнодушными к его героям. Особенно удачным в его исполнении был принц Дезире – одновременно меланхоличный и порывистый, благоговейно преклоняющийся перед счастьем, которое сумел завоевать. Его редкое чувство стиля и способность передать дух эпохи развернулись тут во всем блеске. Финальная вариация в третьем акте длилась меньше минуты – и в эти секунды Гердт вмещал все обаяние века Людовика XV. После него никто уже не мог так исполнить эту вариацию, и в конце концов музыку использовали для танца солистки.

По своей художественной ценности роли принца Дезире не уступает роль Абдеррахмана в балете Глазунова «Раймонда», исполненная Павлом Гердтом спустя восемь лет. Эта роль была настолько драматична и живописна, что дала основание Сергею Дягилеву пригласить Гердта для участия в одном из «Русских сезонов» 1908 года.

Творческое долголетие Павла Андреевича Гердта по праву принесло ему титул «неувядающего». Будучи педагогом Анны Павловой и маститым танцовщиком с огромным сценическим опытом, он стал и ее партнером на сцене. Особенно хорош был его дуэт с Павловой в исполнении «уральских плясок» в балете

«Конек-Горбунок». По отзывам прессы, Гердт «прямо-таки летал по воздуху». Как писала в том же 1902 году одна из петербургских газет по поводу исполнения Гердтом польских танцев в любимом его спектакле – опере «Иван Сусанин», «кто сказал бы, что этот грациозный, ловкий и красивый польский «пан» – артист, подвизающийся 43-й год на сцене?»

Пробовал силы Павел Андреевич Гердт и в качестве балетмейстера. В 1901 году он закончил постановку балета Делиба «Сильвия», начатую Львом Ивановым, а в 1902 году осуществил самостоятельную постановку балета Сен-Санса «Жавотта». Правда, балетмейстерская деятельность Гердта несравнима с артистической и педагогической – он подражал хореографии Мариуса Петипа.

Отдельная страница творчества Павла Гердта – его педагогическая деятельность. У него не было четко разработанной системы преподавания хореографической техники. Михаил Фокин, прошедший класс Гердта, всегда говорил о своем учителе с восхищением. Он утверждал, что Гердт не был педантом, не придерживался строго правил обучения, учитывал особенности дарования каждого. Павел Андреевич охотно показывал, как выполнить ту или иную комбинацию движений. И артисты и зрители отмечали неповторимую походку Гердта, она доставляла всем эстетическое удовольствие. У этого педагога можно было многому научиться, если ученик хотел учиться.

Он прививал своим воспитанникам художественный вкус, артистизм, чувство поэзии в танце – именно те качества, которые были наиболее привлекательными в русских танцовщицах. Ученицами Павла Андреевича Гердта были прославленная Анна Павлова, звезда «Русских сезонов» Тамара Карсавина, талантливые танцовщицы Лидия Кякшт, Вера Петипа и многие другие. Любимицей его была Анна Павлова, неповторимое своеобразие таланта которой Гердт сумел увидеть раньше нее самой. Именно Павел Андреевич учил Павлову не подражать другим, а неуклонно развивать собственную индивидуальность.

Исполнительская деятельность Гердта, как ни странно, продолжалась дольше, чем педагогическая. Он оставил преподавательское поприще в 1904 году, продолжая оставаться актером. Правда, с возрастом ему пришлось перейти на мимическое амплуа. В последний раз Павел Андреевич Гердт вышел на сцену в 1916 году, исполнив роль Гамаша в балете «Дон Кихот», причем партию Китри исполняла его ученица Тамара Карсавина.

Павел Андреевич Гердт скончался 30 июня 1917 года. Танцовщик, обладавший редкостным артистизмом, энергией,

художественным вкусом, чистотой исполнения, передал эти качества своей дочери, Елизавете Павловне Гердт, продолжившей традиции своего отца на петербургской сцене.

Вирджиния Цукки

Появление на балетной сцене этой итальянской танцовщицы вызвало такой фурор, какого любители балета не помнили со времен Тальони и Эльслер. От итальянок ждали главным образом трюков и блестящей техники, но она оказалась еще и актрисой, умеющей танцевальными средствами создать художественный образ

Вирджиния Цукки родилась в 1847 году в Парме. Еще совсем ребенком она участвовала в детской труппе, путешествовавшей по Италии. Хореографическое образование Цукки получила в Милане, ее учителем был знаменитый Карло Блазис. Затем она некоторое время работала в кордебалете во Флоренции. В шестнадцать лет она дебютировала в Падуе, в балете «Брама».

Ее слава стремительно росла. Цукки с успехом танцевала во всех главных городах Италии, а потом была приглашена в Мадрид, Париж, Берлин, Лондон. В Россию она попала довольно странно. Ее привез Михаил Лентовский – выдающийся антрепренер, не имевший с балетом практически ничего общего. Он ставил в петербургском загородном саду «Кинь-Грусть» великолепные сборные представления. Особенно удавались ему феерии по романам Жюль Верна и историко-военные пантомимы. Оформление было роскошным, количество участников – огромным, исполнителей искали по всему свету. Кто-то рассказал Лентовскому про фантастическую технику итальянки…

Знаменитая итальянская танцовщица Вирджиния Цукки

Первое выступление Цукки в России состоялось в феерии «Путешествие на луну» по роману Верна. Это было лето 1885 года. Танцы в спектакле поставил балетмейстер Гансен, которого Лентовский переманил из Большого театра. Это был полный триумф. Все спектакли шли с аншлагом. Не только великосветская знать, но даже некоторые члены императорской фамилии, соблюдая строжайшее инкогнито, переодетые, тайком посещали антрепризу Лентовского. Шумиха, поднятая вокруг Цукки, привела к тому, что она получила приглашение танцевать в летнем театре гвардейского корпуса в Красном Селе – а там

обычно выступали лучшие танцовщики Санкт-Петербурга. Это привело к заключению контракта на ряд спектаклей в Мариинском театре.

В ноябре 1885 года, при переполненном зале, Цукки дебютировала в балете «Дочь фараона». Так началось кратковременное и блистательное вторжение итальянских балерин на российскую сцену. Талант итальянки был настолько многогранен, что каждый зритель находил в нем свое: одни восхищались техникой, другие, в том числе сам Константин Станиславский, ее редким актерским дарованием. Станиславский удивлялся ее вкусу в выборе творческих задач и детской вере в реальность сценических обстоятельств. А знатоки посмеивались – в труппе не было для нее подходящих партнеров, чтобы могли ее поддерживать во время тур-де-форсов.

Цукки видела весь балет целиком, а не только свою партию в нем. Она определяла основную линию роли и четко выдерживала ее до конца спектакля, все в ее исполнении подчинялось логике действия. И в «Тщетной предосторожности», и в «Эсмеральде», и в «Пахите» она и сама знала, что означает каждый ее выход, и умела объяснить это молодым танцовщицам, среди которых была совсем юная Матильда Кшесинская.

«У меня было даже сомнение в правильности выбранной мной карьеры. Не знаю, к чему это привело бы, если бы появление на нашей сцене Цукки сразу не изменило бы моего настроения, открыв мне смысл и значение нашего искусства, – писала Кшесинская в «Воспоминаниях». – Она, ее танец, произвели на меня впечатление потрясающее! «Мне казалось, что я впервые начала понимать, как надо танцевать, чтобы иметь право называться артисткой. Цукки обладала изумительной мимикой. Всем движениям классического танца она придавала необычайное очарование, удивительную прелесть движений и захватывала зал. Я сразу ожила и поняла, к чему надо стремиться, какою артисткой надо быть,… жадно следя за нею полудетскими восхищенными глазами!»

И действительно – азарт и увлеченность итальянки заразили ее, тем более что они были хорошо знакомы: отец Кшесинской был на сцене одним из партнеров Цукки.

«Думаю, что при всей перемене взглядов, технике, требований балетного искусства они и теперь имели бы такой же успех и считались бы такими же первоклассными артистами, которые могли бы быть примером для тех, кто на сцене переигрывает и не переживает своей роли всем сердцем и душой», – вспоминала Кшесинская.

Оставив казенную труппу, Цукки собрала свою, отправилась с

ней в Москву и дальше – на юг. В 1888 году Вирджиния Цукки с блеском выступала в Одессе. Возглавив балетную труппу местного театра, она дебютировала в балете Маренко «Эксцельсиор». По свидетельству очевидцев, это был «фейерверк полетов, пируэтов, фуэте и удивительных движений».

Проработав в России около пятнадцати лет, танцовщица вернулась в Италию и занялась преподаванием. 12 октября 1930 года ее не стало.

Пьерина Леньяни

С ее легкой руки (точнее бы – ноги) тридцать два фуэте надолго стали в балете символом предельной виртуозности. До сих пор этого тур-де-форса с нетерпением ждут зрители – танцует ли хладнокровная соблазнительница Одиллия в «Лебедином озере» или юная влюбленная Китри в «Дон Кихоте»…

В 1813 году театр «Ла Скала» открыл в Милане собственную балетную школу, которой в течение нескольких десятилетий руководил Карло Блазис – выдающийся теоретик и преподаватель балетного искусства. Именно при нем выпускницами миланской школы стали будущие европейские звезды первой величины Вирджиния Цукки, Пьерина Леньяни и Карлотта Брианца. Итальянки совершали одно победное турне за другим по лучшим театрам Европы. Они поражали публику отточенной техникой, и самые одаренные хореографы ставили для них танцы. Лучше всего удавались изящные вариации виртуозок Мариусу Петипа.

Итальянки прославились главными партиями именно в его балетах. Вирджиния Цукки блистала в балете «Дочь фараона». Карлотта Брианца стала первой исполнительницей роли Авроры в «Спящей красавице». Пьерина Леньяни появилась в Мариинском театре, когда Цукки и Брианца его уже покинули. Ее пригласили для того, чтобы показать петербургской публике истинную виртуозность. Европейским зрителям нравились ее бравурность и безоглядная смелость в покорении самых замысловатых па – а она действительно объездила всю Европу, танцевала в Риме, Париже, Лондоне, Брюсселе, Мадриде.

Леньяни была маленького роста, с мускулистыми ногами, драматическим талантом и изяществом не отличалась, но скачки через сцену на пальцах одной ноги, тройные пируэты и даже туры в воздухе, раньше доступные только мужчинам, она преподносила шутя.

В танце Пьерины Леньяни тридцать два фуэте стали символом предельной виртуозности в балете

Публика не только была о ней наслышана – многие видели ее выступления в 1891 году в Москве, в антрепризе Лентовского, а также дебют в балете «Золушка», поставленном Ивановым и Чекетти. Когда она в 1893 году явилась в Санкт-Петербург, ей было тридцать лет. И она была ведущей солисткой миланского театра «Ла Скала». Леньяни оказалась умницей – приехала не только блистать на сцене, но и для того, чтобы брать уроки у знаменитых педагогов Николая Легата и Христиана Иогансона.

С появлением Леньяни в театральном училище, где учили по

законам плавной и изящной французской школы, было решено создать класс для занятий по итальянской системе. Итальянки недаром совершенно покорили петербургскую публику своей виртуозной техникой – прыжками, вращениями и сложными па на пуантах. Ни одна из отечественных балерин не могла составить им конкуренцию. Русские умели войти в образ, но на пальцах еле стояли. Балетные критики того времени даже изобрели для таких случаев термин «мармеладные носочки».

Петипа, работая над новой постановкой «Лебединого озера» (первая, московская, считалась неудачной), оговаривал с Чайковским едва ли не каждый такт – бравурная музыка третьего акта словно была нарочно написана для блистательной итальянки.

Первыми пресловутые тридцать два фуэте увидели артисты в репетиционных залах. Само движение, повторяемое несколько раз, в общем-то, было известным: в декабре 1868 года в Москве выступала французская виртуозка Генриэтта Дор, она первой показала невиданное движение – фуэте, исполнявшееся пять раз подряд, а в 1892 году, когда шла работа над балетом «Щелкунчик», Петипа ввел в сценарий партию феи Драже, чтобы показать мастерство очередной итальянской гастролерши – Антониетты дель Эра, которая легко выполняла шестнадцать фуэте.

Вот как вспоминала о Леньяни Тамара Карсавина: «32 фуэте чем-то напоминали акробатический трюк и немного отдавали цирком из-за паузы, предшествующей номеру. Леньяни выходила на середину сцены и не торопясь становилась в позу. Дирижер ждал, подняв палочку. Внезапный каскад головокружительных туров, удивительно отточенных, сверкающих, подобно граням бриллианта, приводили публику в восторг. С академической точки зрения такие элементы акробатики противоречили строгости стиля, но исполнение Леньяни захватывало смелостью, стихийностью, безумной дерзостью, граничащей с героизмом. Воспитанницы, маленькие и большие, пытались проделать 32 тура: по вечерам всюду мелькали силуэты, похожие на кружащихся дервишей, мы вертелись в классах, столовой, дортуарах, теряя равновесие после 2–3 туров и все начиная сначала».

Почему тридцать два? Когда Петипа и Иванов ставили па-де-де Зигфрида и Одиллии в «Лебедином озере», они включили в хореографию коронный элемент итальянки, подобрав для этого подходящую музыку. Таких «дополнительных» музыкальных тактов набралось 32, что раз и навсегда «узаконило» максимальное количество фуэте.

Балетоманы тут же завели моду – вслух считать количество фуэте. Этот финальный трюк стал чуть ли не смысловым центром па-де-де. И молодая балерина Матильда Кшесинская сочла фуэте вызовом, который бросила ей итальянка.

Кшесинская долго не могла разгадать, как Леньяни удается вращаться в таком быстром темпе, не сходя с «пятачка» (это и теперь немногим артисткам под силу). У петербургских балерин после восьмого фуэте уже начинала кружиться голова. И Кшесинская, и Энрико Чекетти долго наблюдали за итальянкой, пока не подметили, как она умеет фокусировать взгляд на одной точке. Тогда и Кшесинской удалось повторить трюк.

Спустя три года Леньяни стала первой исполнительницей еще одного великого балета Петипа, «Раймонды» на музыку Глазунова. Маэстро, ориентируясь на многогранность ее техники, поставил шесть сложнейших и абсолютно разных вариаций. Благодаря им «Раймонда» и сегодня считается у танцовщиц тяжким испытанием.

Леньяни танцевала весь балеринский репертуар – Сандрильону, Медору, Сванильду, ведущие партии в ныне забытых балетах «Синяя борода», «Привал кавалерии», «Талисман» и «Прелестная жемчужина». Коллеги уважали ее за ровный нрав и незлобливость. Но Кшесинская не желала видеть в театре соперницу с примерно такими же данными, как у нее самой. Она пустила в ход придворные связи. Для итальянки, вопреки условиям контракта, перестали ставить большие спектакли, заставляя довольствоваться не соответствующими ее рангу одноактовками. Бороться с экс-любовницей императора и фавориткой двух великих князей Леньяни не стала.

21 января 1901 года она простилась с публикой в балете «Камарго», получив, как отметил рецензент, много драгоценных подарков, в том числе изящной работы рог изобилия, собственный портрет в раме из живых цветов и массивную серебряную чашу, на которой крупными буквами было выгравировано ее имя. Имя последней виртуозки академической школы и последней иностранки, выступавшей на императорской балетной сцене.

Вернувшись в Италию, она оставила сценическую деятельность и посвятила себя семье. Скончалась Пьерина Леньяни в 1923 году.

Михаил Фокин

– Не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчиком! – категорически заявил купец Фокин, человек деловой и строгий. Занятие балетом казалось ему делом несерьезным, легкомысленным и не достойным мужчины. Но сын не послушал отца – и стал великим реформатором балетного искусства

Михаил Михайлович Фокин родился 23 апреля 1880 года. По поводу его судьбы разгорелись споры: вся семья – мать, старшие братья, сестра Соня – находили, что Миша мальчик удивительно грациозный и что балет может стать для него занятием вполне достойным. Михаил имел все данные балетного премьера – стройный, длинноногий, с выразительным и глубоким взглядом темных глаз.

Мать Михаила, Екатерина Андреевна, с детства бредила театром, хотя ее первое и единственное выступление на театральной сцене вызвало бурю гнева в семье, где она воспитывалась. Мечту о театре она сумела передать всем своим детям. Она решила пойти наперекор мужу – отвела Михаила на прием в театральную школу тайком от него. Так в 1889 году Михаил Михайлович Фокин был принят в Петербургское театральное училище, где ему довелось учиться балетному мастерству у таких известных и талантливых педагогов и танцовщиков, как Николай Легат, Платон Карсавин и Павел Гердт. Здесь воспитывали артистов балета, придавая исключительное внимание лишь их профессиональной подготовке. Воспитанники училища были заняты почти во всех балетных постановках Мариинского театра, репетициям отводилось главное место в учебной программе. Изучению остальных предметов большого внимания не уделялось.

Михаил Фокин – великий реформатор балетного искусства

Талант и живой интерес к учебе не мешали Михаилу часто быть зачинщиком всевозможных шалостей. В то же время к учебе он относился серьезно, а интерес к балету сочетался у него с любовью и способностями к музыке, рисованию. В музее Ленинградского хореографического училища сохранилось несколько живописных работ Фокина, выполненных в реалистической манере. Он принимал участие в различных музыкальных кружках, даже играл на балалайке в знаменитом в свое время оркестре народных инструментов В. Андреева.

Первые публичные выступления Фокина прошли на школьной

сцене. В 1890 году он был участником детских танцев в балете «Спящая красавица», в 1892 году – премьерного показа балета «Щелкунчик». Спустя три года он исполнил в этом балете главную роль. Он имел возможность собственными глазами наблюдать работу талантливых балетмейстеров Петипа и Иванова.

Фокин закончил Петербургское театральное училище в 1898 году. Поскольку уже во время учебы он обнаружил блестящие способности и прекрасную профессиональную подготовку, то обычную для большинства выпускников стадию кордебалета он благополучно миновал и сразу был принят в труппу солистом.

Ему приходилось танцевать разные партии – и классические, и характерные. А с 1902 года он начал преподавать в балетной школе – сперва в младших классах девочек, а потом самостоятельно повел старший класс.

Но ему все меньше нравилось то, что он видел в театре и чем должен был сам заниматься. А от природы он был честолюбив, и балетная молодежь уже видела в нем лидера. Он подал в дирекцию план постановки балета «Дафнис и Хлоя», но даже не получил ответа. Однако Фокин продолжал оставаться в балетной труппе, и к 1904 году был переведен в разряд первых танцовщиков, исполняя сольные партии в балетах «Спящая красавица», «Пахита», «Корсар», «Пробуждение Флоры» и других. Наконец ему поручили поставить выпускной спектакль – и он в балете «Ацис и Галатея» частично осуществил свои идеи о танце, который должен составлять единое целое с музыкой и живописью. Премьера состоялась 20 апреля 1905 года. Прежде чем осуществить постановку, Фокин долго и тщательно изучал историю искусства и танца Древней Греции.

Именно в это время Фокин встретил и полюбил Веру Антонову. Она была одной из его воспитанниц. Их свадьба состоялась в 1905 году. Была она скромной, потому что материальное состояние Михаила Фокина не позволяло думать о роскоши и пышности.

Время было беспокойное – революция 1905 года всколыхнула общество настолько, что даже в балете, который традиционно был вне политики, молодежь организовала оппозиционную группу и стала требовать от дирекции улучшения условий работы. Фокин в этой группе был, а когда дирекция понемногу сводила счеты с бунтовщиками, его в театре оставили с негласным условием – не допускать до руководящей работы в балете. Но весной 1906 года ему все же удалось поставить школьный спектакль «Сон в летнюю ночь» по комедии Шекспира. В зале присутствовали критики и художники из объединения «Мир искусства», и они по

достоинству оценили яркую индивидуальность, вкус и стиль Фокина. Было решено, что когда-нибудь он станет глашатаем их мировоззрения в балете.

Вскоре артисты труппы предложили Фокину осуществить какую-нибудь постановку в целях благотворительности. Идея понравилась, и он выбрал для постановки акт из уже написанного, но еще не поставленного балета Антона Рубинштейна «Виноградная лоза». Сам Петипа, увидев постановку, прислал Фокину небольшую записку с восторженным отзывом.

В начале 1907 года на вечере в пользу Общества защиты детей Фокин показал два балета – «Шопениану» (первую версию) и «Евнику». Изысканность и совершенство формы спектаклей окончательно покорили «мирискусников». Возглавлявший «Мир искусства» Александр Бенуа предложил Фокину совместно создать новый балет. Он брал на себя либретто и оформление, композитором стал молодой музыкант-новатор Николай Черепнин. Сперва удалось показать вторую картину – «Оживленный гобелен» на школьном экзаменационном спектакле. Она имела успех, и общими силами добились постановки на сцене Мариинского театра.

Следующей работой Фокина в содружестве с «мирискусниками» был балет «Египетские ночи» на сюжет новеллы Теофиля Готье «Ночь в Египте». Тогда же, в начале 1908 года, был поставлен новый вариант «Шопенианы». Фокин искал способ создания танцевально-симфонической сюиты. Вскоре появился и третий.

1909 год стал решающим в творческой жизни Фокина. Дирекция императорских театров поручила ему постановку на сцене Мариинского театра «Египетских ночей» и «Шопенианы», а весной там же была показана «Евника». Именно этот спектакль стал реформой в области сценического балетного костюма – внешность актеров стала более образной и менее «балетной». В «Эвнике» наметились основные особенности зрелого творчества Фокина-постановщика, две линии – линия пластической драмы и линия стилизации под старину. Спектакль имел огромный успех.

Эти работы были оплачены дирекцией, что означало официальное признание балетмейстерских прав Фокина. После этого он стал готовиться к своему первому показу русского балета в Париже, инициатором которого был Сергей Дягилев.

Фокин на три года стал единственным постановщиком знаменитых дягилевских «Русских сезонов». Роль Дягилева в судьбе Фокина огромна, несмотря на то что отношения между ними были крайне сложными и противоречивыми.

Программа первого сезона включала в себя разноплановые балеты: «Клеопатра», «Павильон Армиды», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и «Шопениану», переименованную в «Сильфиды». Контрастность этих балетов делала репертуар очень эффектным.

А. Павлова и М. Фокин в балете «Арлекинада»

В следующем сезоне была подготовлена совершенно новая программа, и вновь единственным балетмейстером остается Фокин. «Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова продолжала линию пластической драмы «Клеопатры», но спектакль получился более чувственным, эротичным. В этом балете Фокин старался избавиться от той рутины, которая так тяготила его на казенной сцене. Бытовой жест заменил условную балетную пантомиму, в некоторых сценах Фокин даже использовал приемы французской борьбы, которой увлекался в юности.

Вторым балетом сезона 1910 года стал «Карнавал» на музыку Р. Шумана, поставленный в контрасте с «Шехерезадой». Но центральным событием сезона стал долгожданный балет на русскую тему – «Жар-птица», в котором использовались фольклорные образы. В балете Фокин наделил каждый персонаж своим пластическим языком, стараясь, чтобы все движения были логичными и осмысленными. Во время парижских гастролей Фокин сам исполнял партию Ивана-царевича.

Сезон 1911 года был ознаменован новыми работами Фокина в совершенно ином стиле: «Подводное царство» Римского-Корсакова, «Нарцисс» Черепнина, «Призрак розы» Вебера. «Нарцисс» и «Призрак розы», новаторские балеты-миниатюры, строились на подражании пластике растения, создающей образ благоухающего, хрупкого цветка. Импрессионистическая манера была новой для балетной сцены и покорила западную публику.

Одной из лучших работ Фокина стал балет «Петрушка» на музыку И. Стравинского, продолжающий русскую тему в творчестве балетмейстера. Этот спектакль не покинул сцену до сих пор.

Начиная с сезона 1912 года отношения между Фокиным и Дягилевым становились все более напряженными. Фокин перестал быть единственным балетмейстером дягилевской труппы, и он весьма болезненно переживал то, что Дягилев привлек к балетмейстерской работе блистательного танцовщика Вацлава Нижинского. После осуществления нескольких постановок («Синий бог» Гана, «Тамара» Балакирева, «Дафнис и Хлоя» Равеля) Фокин покинул труппу Дягилева и продолжил работу в Мариинском театре как танцовщик и балетмейстер. Однако казенная сцена не могла предоставить Фокину той свободы творчества, к которой он привык у Дягилева.

В 1914 году Фокин вновь вернулся к сотрудничеству с Дягилевым, поставив для его труппы три балета – «Легенду об Иосифе» Штрауса, «Мидаса» Штейнберга и оперно-балетную версию «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Успех всех этих

постановок был весьма умеренным. Так закончился самый успешный период его творчества, принесший ему европейскую славу и огромный опыт.

До 1918 года Фокин продолжал работать в Мариинском театре, осуществив много постановок, среди которых «Сон» М. Глинки, «Стенька Разин» А. Глазунова, «Франческа да Римини» П. Чайковского, танцы во многих операх. Наиболее удачными стали балеты «Эрос» Чайковского и «Арагонская хота» Глинки.

Революция прервала работу балетмейстера не только в Мариинском театре, но и в России. Он предпочел покинуть родину, первоначально планируя вернуться. Однако этим планам не суждено было осуществиться.

Несколько лет Фокин работал в Нью-Йорке и Чикаго. Тоска по родине порождает в его творчестве много постановок на русскую музыку, среди которых «Громовая птица» Бородина и «Русские праздники» Римского-Корсакова. До 1933 года он продолжал выступать и как исполнитель. Еще в 1921 году Фокин при помощи жены открыл балетную студию, в которой работал до самой смерти.

Последними крупными работами Михаила Фокина были балеты «Паганини» на музыку Рахманинова (1939) и «Русский солдат» Прокофьева (1942). Желание поставить балет «Русский солдат» было вызвано тревогой за судьбу далекой Родины. Фокин жил и умер русским человеком. Сын его вспоминал: «Перед смертью, придя в сознание и узнав о событиях под Сталинградом, Фокин спросил: «Ну, как там наши?» И, услыхав ответ: «Держатся…», прошептал: «Молодцы!» Это были его последние слова».

Умер Михаил Михайлович Фокин 22 августа 1942 года.

Александр Горский

Он пытался внести в балет реализм. Брался ли он за сказочное Средневековье или за «хореографическую Испанию», Древний Египет, Восток или Карфаген, – у зрителей возникало ощущение полной достоверности сценического действия. Он не боялся трагических финалов. И даже его ошибки – это ошибки не знающего меры в своей увлеченности таланта

Александр Горский родился в Стрельне, под Санкт-Петербургом, в семье торгового служащего. В 1880 году он поступил в Петербургскую балетную школу. В 1889 году он окончил школу и стал танцевать в кордебалете. Лишь одиннадцать лет спустя он достиг положения первого танцовщика.

Горский был артистом-универсалом: с одинаковым успехом исполнял и классику, и народно-характерные танцы, и пантомимные роли. Одновременно он очень много читал, посещал вечерние курсы Академии художеств, занимался музыкой – в случае надобности мог дирижировать оркестром, и об этом часто просил его Глазунов во время репетиций своих балетов.

В 1891 году танцовщик Мариинского театра Владимир Степанов завершил работу над своей системой записи танца. Изучив ее, Горский увлекся и стал не только последователем, но и ближайшим помощником Степанова. А когда тот неожиданно скончался – издал пособие для учащихся, желающих овладеть записью танца, – «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских танцев В.И. Степанова».

В 1896 году Горского взяли в балетную школу ассистентом Гердта и доверили вести самостоятельный предмет «теорию танца». Там ему степановская система очень пригодилась.

Начальство заинтересовалось деятельностью Горского – после того как он самостоятельно записал весь балет «Спящая красавица», ему поручили поставить этот спектакль в Москве. Эта командировка имела большое значение и для самого балетмейстера, и для всего московского балета.

Александр Горский. Он пытался внести в балет реализм

Горский прибыл в Москву 3 декабря 1898 года. Он сразу почувствовал – здесь-то и бурлит художественная жизнь, в отличие от официозного и верного старым канонам Санкт-Петербурга. Его потрясли спектакли только что открытого Художественного театра, частная опера Мамонтова, декорации знаменитых художников – Поленова, Врубеля, Коровина, Васнецова, он познакомился с Шаляпиным. Поставив «Спящую красавицу» всего за три недели, Горский вернулся в Санкт-Петербург, но вскоре опять приехал в Москву. Расчет театрального начальства оправдался, сборы в театре выросли, и,

чтобы закрепить успех, решено было поставить в Большом театре «Раймонду». Горский с задачей справился, музыка Глазунова вызвала в Москве не меньший интерес, чем музыка Чайковского.

Горский убедился в возможностях московской труппы, а труппа – в таланте Горского. Когда балетмейстеру предложили возглавить московский балет, он с радостью согласился.

Для своего настоящего дебюта он выбрал балет «Дон Кихот» – формально речь шла о редакции Петипа, а фактически речь шла о новом спектакле. Горский привлек хороших художников из оперы Мамонтова и решил, что классический танец в «испанском» балете не мешает обогатить народными элементами.

Почти как в Художественном театре, он распределил роли между всеми участниками спектакля, включая каждого артиста кордебалета и статиста. Стремясь показать реалистическую и живую народную толпу, Горский задавал разным группам кордебалета, участвующим в массовом танце, различные движения. Он даже от формы па-де-де с выходом, адажио, вариациями и кодой, отказался – но сохранил лучшее, что было у Петипа. Естественно, молодежь была на его стороне, а старики и балетоманы были против.

Первое представление балета «Дон Кихот» состоялось 6 декабря 1900 года. Пресса обливала спектакль грязью, но результат был непредвиденный: не искушенные в хореографии москвичи, может быть, впервые в жизни пришли в Большой театр, чтобы лично увидеть скандальный балет – и приняли его с восторгом. Горский верно почувствовал, что этим зрителям нужны содержательность произведения и актерское мастерство исполнителей. Но видел он и слабые места спектакля – невозможность значительно изменить либретто и устаревшую музыку Минкуса.

Следующей его постановкой было «Лебединое озеро». Он сохранил все лучшее, что было в петербургском спектакле, – «лебединые акты» Иванова и часть танцев Петипа, – но переработал первый акт. От этого балет значительно выиграл. Московские критики негодовали, а зрители приняли спектакль благосклонно. То же было и с «Коньком-Горбунком». В этом же сезоне Горский поставил «Вальс-фантазию» Глинки – это был его первый опыт в жанре «белого балета».

В конце 1901 года Горский приступил к первой фундаментальной работе – совершенно самостоятельному воплощению в балете романа Гюго «Собор Парижской Богоматери». Он не хотел делать вторую «Эсмеральду» с радостным финалом, отказался от музыки Пуни, а заказал ее композитору Антону Симону. Чтобы не дразнить критиков-

балетоманов, он назвал спектакль «мимодрамой с танцами». Свой спектакль он назвал «Дочь Гудулы».

Премьера состоялась в ноябре 1902 года. Критики ворчали, а основная масса зрителей восприняла спектакль как хореографическую драму. Но балетмейстер, нарочно ездивший в Париж, чтобы изучить «место действия», слишком увлекся бытовыми подробностями. В следующей постановке Горский решил уделить им меньше внимания, а на первый план вынести идею. Почему-то ему приглянулась идея стяжательства…

Он выбрал пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке», опять пригласил Симона, и балет, показанный в октябре 1903 года, оказался не слишком удачным – тут Горский повторил неудачу Сен-Леона. Он вернулся к классике и в 1904 году поставил в Москве «Баядерку» – переделав многие сцены и танцы, но оставив в неприкосновенности одно из величайших достижений Петипа, последнюю картину «Тени». Потом он успешно поставил «Волшебное зеркало» и взялся за старый балет Петипа «Дочь фараона». Тут он экспериментировал с хореографией – внес в танцы и движения «древнеегипетские» позы, позаимствованные с египетских барельефов. Новое рождение «Дочери фараона» заинтересовало петербургских танцовщиков – в Москву приехала Анна Павлова, чтобы участвовать в постановке своего учителя.

За пять лет балетмейстер, присланный в Москву, чтобы сделать балет более кассовым, полностью его преобразовал. Петербургский «придворный» балет переживал пору застоя, а московский был на подъеме. Петипа негодовал на московского «новатора и декадента», посмевшего перекроить его произведения.

Затем Горский увлекся модными течениями – импрессионизмом и символизмом. В самом конце 1907 года он поставил балет «Нур и Анитра», в котором были все приметы этих направлений – борьба духов добра и зла, идея губительности искусства, эротичность танцев. В конце 1908 года он даже создал импрессионистическую редакцию «Раймонды», которую впоследствии сам назвал ошибкой. И одновременно он продолжал работу над системой записи танца, но уже с привлечением новых средств – он одним из первых оценил значение фотокамеры для балетного искусства и, более того, фотографировал сам. Горский использовал фотофиксацию и как преподаватель: им было написано методическое пособие по танцу, проиллюстрированное авторскими фотографиями и, увы, не сохранившееся. Но он в 1907–1909 годы создал альбом «Хореографические фотоэтюды», ценность которого не только как документа эпохи, но и уникального художественного

произведения, неоспорима и сегодня.

В 1909 году Горский приступил к работе над одной из лучших своих постановок – балетом «Саламбо» на тему одноименного романа Флобера. Это была настоящая удача – за все время своего существования спектакль не знал ни одного неполного сбора.

Новшества Горского привели к расколу внутри труппы Большого театра. Молодёжь горячо поддерживала хореографа. Ведущие артисты избегали участия в постановках Горского. Теляковский, в ту пору директор императорских театров, встал на сторону Горского, но сопротивления новациям балетмейстера продолжились и дальше.

Одной из самых знаменитых постановок Горского стал «Корсар». Спектакль, по мере возможности избавленный от условностей «старого балета», имел исключительный успех у публики и прошел после премьеры 15 января 1912 года 16 раз кряду при полных сборах. Восторженно были встречены декорации и костюмы Коровина. «Корсар» и «Саламбо» завершили искания, начатые Горским до 1905 года. Как и «Дочь Гудулы», это масштабные исторические драмы. Но «историческое направление» уступило место иному – в 1916 году Горский инсценировал три части Пятой симфонии Глазунова. По существу, это был первый опыт использования симфонической музыки в балете. Балет представлял собой танцевальную пастораль в античном вкусе.

Последний спектакль Горского до революции – новая версия «Баядерки». Горский сократил балет до 4-х картин (прежде их было 7). Тогда вошли в моду стилизированные восточные танцы, и он с радостью изменил хореографию первых картин, но не пожелал отказаться от шедевра Петипа – большого па «теней». Выход был найден неудачный – танцы остались прежними, костюмы танцовщицам выдали восточные. Весь эффект был разрушен. Смысл существования «теней» Петипа в их обобщенности, а с появлением национальных одежд поэзия улетучилась.

В канун революции Горскому исполнилось 46 лет. Он уже отпраздновал 25-летие творческой деятельности. В 1915 году Горскому было присвоено почетное звание заслуженного артиста. Он и после революции остался руководителем московского балета. Но в управление труппой включились люди разных вкусов и интересов, и между ними шла борьба за власть. Горскому стало еще сложнее проводить свою линию. Для одних он был слишком «левым»: разрушитель канонов, вводящий в балетные спектакли «незаконную» пластику. Для других он был слишком «правым»:

как-никак, он представлял искусство, доставшееся нынешнему строю от прошлого, а молодежь стремилась к новому, небывалому. При обсуждении репертуара его предложения все чаще отвергались, его собственные работы, в особенности оригинальные одноактные балеты, постепенно исчезали с афиш.

Постепенно Горский стал отходить от управления труппой, все меньше ставил на основной сцене, работал с учениками в Новом театре, в студии, в частных коллективах. Сезон в «Аквариуме» летом 1918 года – одна из первых попыток создать что-то новое вне стен Большого театра. Из работ того времени наиболее интересен балет «En blanc», созданный на музыку Третьей сюиты Чайковского. Это был еще один шаг вперед на пути создания «танцсимфонии», жанра, который со временем станет одним из самых распространенных.

В честь годовщины революции в ноябре 1918 года Горский поставил балет «Стенька Разин». Этот спектакль, как и его работы в театре сада «Аквариум», критиковали одновременно сторонники нового современного искусства и защитники академического балета. Следующей премьерой Большого театра, и тоже неудачной, был балет «Щелкунчик».

В 1919 году Горский совместно с Немировичем-Данченко разработали план новой постановки «Лебединого озера». Они попытались внести в балет реализм драмы – в финале Одиллия сходила с ума. То же намерение погубило и «Жизель» Горского, поставленную в 1922 году, – он заставил Жизель в первом акте танцевать на каблуках, второй акт был исполнен неподдельной жути. Спектакль Горского шёл некоторое время на сцене Нового, затем, с 1924 года, Большого театра. Однако уже в 1930-х годах труппа вернулась к классической версии.

Последняя работа Горского, увидевшая свет рампы, – «Грот Венеры» на музыку из «Тангейзера» Рихарда Вагнера. Хореограф ставил балет, уже будучи тяжело болен. Спектакль не удался.

В последний сезон 1923/24 года Горский уже не мог работать. Он ежедневно приходил в театр, растерянно бродил по коридорам и залам, отвечая невпопад на вопросы, не замечая перешептываний. Умер он 20 октября 1924 года в санатории Усольцева.

Энрико Чекетти

Главное для хорошего учителя – воспитать не только когорту учеников, но и того единственного и неповторимого ученика, в которого действительно вложена вся душа; того, который прославит имя учителя. Энрико Чекетти воспитал Вацлава Нижинского

Итальянский танцовщик и педагог Чекетти появился на свет в Риме 21 июня 1850 года. Многие артисты сами творят легенду о себе – возможно, творил и он, рассказывая ученикам о своем детстве. Вот что вспоминает балерина Тамара Карсавина: «Энрико Чекетти родился в артистической уборной театра «Тординона» в Риме; театр стал его детской. Когда ему исполнилось пять лет, он впервые вышел на сцену. В ложе, расположенной у просцениума, каждый вечер сидел один и тот же пожилой господин, и каждый вечер маленький Энрико видел, как на барьере ложи появлялась монетка. Выходя с родителями на поклоны, ребенок протягивал руку за монеткой и посылал воздушный по-целуй своему благодетелю. «Браво, моя девочка!» – восклицал пожилой господин; слишком маленький для своего возраста, с чудесными кудрями, Энрико выступал в розовой юбочке и с крылышками эльфа за плечами. Семья работала в основном в Генуе. Мальчик повсюду следовал за своими странствующими родителями и намеревался стать танцовщиком. Все попытки усадить его за книги потерпели неудачу, а после того как Энрико запустил чернильницей в голову учителя, отец оставил надежду дать сыну юридическое образование и отправил мальчика во Флоренцию в балетную школу Джованни Лепри. В шестнадцать лет, став превосходным танцовщиком, Энрико покинул школу. Отныне театр становится его домом, сцена – его родиной. Когда он приехал в Лондон, все газеты без исключения посвятили ему восторженные статьи».

Джованни Лепри был учеником Карло Блазиса – таким образом. Чекетти унаследовал систему Блазиса, которая позволяла растить настоящих виртуозов.

Портрет мастера балета в «Ла Скала» Энрико Чекетти. Художник П. Пикассо

Чекетти дебютировал в 1868 году во флорентийском театре «Пальяно» в балете «Никколо де Лапи», поставленном его отцом. После этого он, как многие юные итальянские танцовщики, отправился в странствие по городам Италии. В 1870 году он танцевал в «Ла Скала». Потом в Италии ему стало тесно – набравшись опыта, он поехал в Данию, Норвегию, Голландию, Германию, Австрию, побывал и в России. В 1885 году, вернувшись в Милан, стал ведущим танцовщиком «Ла Скала». Собрав свою небольшую труппу, в 1887 году он опять отправился в Россию с

репертуаром, который подготовил самостоятельно: «Сила любви» – поставленный им балет, «Мечта художника» – по балету Перро, сокращенные версии балетов «Эксцельсиор» и «Сиэба». Спектакли шли в летнем театре «Аркадия». Это был нешуточный успех – газетчики прозвали итальянца «прыгающим демоном с каучуковыми конечностями». Руководство Мариинского театра пригласило его выступить в спектакле «Гарлемский тюльпан», и в этом же году Чекетти стал одним из первых танцовщиков театра.

Он появился очень вовремя – шла работа над балетом «Спящая красавица», и ему досталась самая блестящая по части виртуозности партия – Голубой птицы. С 1890 года он был балетмейстером, с 1892 года – репетитором Мариинского театра. С 1893 года преподавал мимику в театральном училище. И тогда же вместе с Петипа и Ивановым ставил танцы в балете «Золушка».

«Его пригласили в императорский театр, где он проработал несколько лет, и, казалось, совсем обосновался в России, но перед продлением контракта рассорился с дирекцией и уехал из Петербурга в Варшаву, – вспоминала Карсавина. – Частые вспышки бурного темперамента и еще в большей мере непреодолимый дух бродяжничества не позволяли Чекетти подолгу оставаться на одном месте».

Он отправился в 1902 году в Варшаву, возглавил там школу при оперном театре, но в 1906 году все же вернулся в Санкт-Петербург, где открыл свою школу, которая пользовалась успехом.

За годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его учениц. Артистам стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный aplomb (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы. Об огромной пользе занятий с Чекетти свидетельствуют многие русские балерины, в том числе Анна Павлова, которая впоследствии систематически приезжала в Милан, чтобы заниматься у прославленного педагога.

А в это время Сергей Дягилев уже готовился к знаменитым балетным сезонам в Париже. Он собирал команду единомышленников, в которую вошли ученики Чекетти – Тамара Карсавина и Михаил Фокин. Но нужна звезда – и он делает ставку на совсем юного Нижинского. Репетитором Дягилев приглашает самого Чекетти. И старый авантюрист, разумеется, соглашается.

Он рад вернуться к кочевому образу жизни!

Вот как вспоминает о нем жена Вацлава Нижинского Ромола, которая тоже брала у него уроки: «Он именовал себя «королем пируэтов» и не уставал говорить о том времени, когда пятьдесят лет назад он был донжуаном Рима и кумиром итальянской столицы. Чекетти гордо позировал всякий раз, когда рассказывал байки о своей юности. «В течение тридцати лет я был педагогом величайшей и лучшей балетной школы: Императорской школы в Санкт-Петербурге», – заявлял он с подлинно итальянским темпераментом. Маэстро, как его называли, действительно был не только превосходным учителем, но и ревностным хранителем чисто классических традиций балета… Пока другие артисты нежились в постелях, маэстро Чекетти уже успевал охрипнуть на репетициях, проводившихся с восьми утра до двух часов дня. Те, кто накануне не участвовал в поздних спектаклях, приходили в его класс вместе с танцовщиками, чья техника не удовлетворяла Чекетти. Он группировал учеников по степени таланта. Так, последние часы, с двенадцати до двух, маэстро резервировал для звезд: Карсавиной, Кшесинской, Нижинского».

«Им овладевала неистовая жажда преподавать, и столь же неистовая жажда заниматься овладевала нами с Нижинским. Как бы рано мы ни пришли, маэстро уже ждал нас», – добавляет Карсавина.

Чекетти увлекся своей задачей. «Дни проходили в репетициях, спектаклях и неустанных занятиях с маэстро Чекетти, – писала Ромола Нижинская. – Старый итальянец полагал, что хороший танцовщик должен скорее напоминать автомат с прочными, как проволока, сухожилиями, стальными мышцами и сердцем – неутомимо работающим насосом, нежели живой организм. Вацлав, в свою очередь, всегда находил, чему учиться у Чекетти, и эталон технического совершенства маэстро являлся сильнейшим стимулом для артиста ранга Нижинского… Чекетти очень гордился подарками, которые получил в свой день рождения, особенно тростью с тяжелым золотым набалдашником – подарком Нижинского. Теперь он всегда пользовался ею, давая нам указания с ее помощью».

Старый опытный артист всей душой отдался «дягилевским сезонам». Он исполнял мимические роли в спектаклях – был Кащеем в «Жар-птице», Евнухом в «Шехерезаде», Фокусником в «Петрушке». Во время этого спектакля чуть не стряслась беда. «Но то, чего я постоянно боялась, в конце концов все-таки произошло. Когда давали «Петрушку», во время последней сцены, где клоун появляется перед Фокусником на крыше кукольного театра, вся конструкция зашаталась, как при землетрясении, и Вацлав стал

падать. Он не потерял присутствия духа и сумел спрыгнуть на пол. При падении с такой высоты он несомненно повредил бы ноги, но Чекетти, рискуя собой, шагнул вперед и поймал Вацлава в свои объятия» – вспоминала Ромола Нижинская.

Потом неугомонный итальянец сопровождал Анну Павлову в ее турне по Америке. Вернувшись, в 1918 году он основал школу в Лондоне, там же состоялись его последние выступления. Его методом заинтересовался известный английский балетовед Сирил Бомонт, который в 1922 году написал совместно с польским учеником Чекетти Станиславом Идзиковским «Учебник теории и практики классического театрального танца по методу Чекетти». В том же году в Лондоне было организовано Общество Чекетти, в дальнейшем – Британское общество учителей танца.

В 1923 году Чекетти возвратился в Милан и в 1925 году открыл там свою школу. 12 ноября 1928 года он скончался.

Николай Легат

Он всю свою долгую жизнь в балете неизменно отстаивал принцип верности классическим традициям и внес огромный вклад в балетную педагогику – научил преподавать Агриппину Ваганову, а Ваганова – несколько поколений танцовщиц с мировой славой

Николай Легат родился 15 декабря 1869 года. Его дед, швед по национальности, был театральным машинистом. Мать, Мария Семеновна, урожденная Гранкен, и отец, Густав Иванович, – выпускники Петербургского театрального училища, они занимали ведущее положение в петербургской и московской труппах: мать как характерная танцовщица и пантомимная актриса, отец – как первый танцовщик и балетмейстер. Своих пятерых детей родители также отдали учиться балету.

Когда Николаю исполнилось восемь лет, он уже начал осваивать азы балетной техники под руководством отца, в то время преподавателя классического танца в Московском театральном училище (эти домашние уроки продолжались у Легата до двадцати лет).

В возрасте одиннадцати лет Николай Легат поступил в Петербургское хореографическое училище. Некоторое время спустя он стал любимым учеником Христиана Иогансона. Именно под его руководством Легат осознал, в чем состоит его призвание и чем является для него классический танец. Младший брат Николая, Сергей, тоже впоследствии занимался в классе Иогансона.

Легат Николай Густавович

Их называли «братья-неразлучники» – разница в шесть лет их не смущала, они вместе занимались акробатикой, плаваньем, греблей, борьбой, играли на балалайках в оркестре и рисовали. Особенно им удавались карикатуры – вся труппа попала «на карандаш». Братья Легаты вошли в историю балета как авторы альбома «Русский балет в карикатурах», изданного ими в 1903 году. В сущности, это были беззлобные шаржи, в которых чувствуется симпатия к портретируемым – особенно симпатичен Энрико Чекетти в образе зеленого кузнечика с крошечной скрипкой. Только одну карикатуру можно назвать злой – это

«портрет» Матильды Кшесинской с козой.

Дебют Николая Легата в сольной партии Гения леса в па-д-аксьон балета Льва Иванова «Очарованный лес» состоялся на сцене Мариинского театра в 1887 году. Предвыпускной ученик блеснул в сложных силовых поддержках, что объяснялось хорошей атлетической подготовкой. В 1888 году он был принят в труппу Мариинского театра сразу корифеем.

Легат был невысок, коренаст, мускулист, и при этом балетные критики отмечали его изящество и техничность. Он был далек от идеала ведущего классического танцовщика, но сила и ловкость делали его великолепным партнером. Вот почему Легат получал одну за другой партии балетных героев, хотя они не очень соответствовали его внешним данным. К тому же солидный возраст бессменного премьера Павла Гердта и виртуозного солиста Энрико Чекетти вынуждал их отказываться от части репертуара; заменить их поручали молодому артисту.

В первых своих партиях он должен был именно блистать техникой, не обременяя себя актерским мастерством. Первую роль, в которой оно потребовалось, Легат получил только два года спустя – это был Оливье в балете «Калькабрино». Редкие выступления в образах романтических героев удачными не были – сама суть романтического героя не соответствовала индивидуальности исполнительского мастерства Николая Легата. Заменяя блистательного и красивого Гердта, Легат явно проигрывал на его фоне, как и на фоне своего необычайно одаренного младшего брата Сергея.

Наиболее удачными в исполнительском репертуаре Николая Легата были партии комедийного характера – Колен из «Тщетной предосторожности», Лука из «Волшебной флейты» и Базиль из «Дон Кихота». Но все же его драматическому дарованию суждено было раскрыться. Настоящим шедевром стала партия Гренгуара в балете «Эсмеральда». Первое исполнение в 1904 году разительно отличалось от новой версии, которую зрители увидели тремя годами позже. Легат будто преобразился, показав зрителям не только и не столько высочайшую степень владения классической техникой, но и глубину драматического проникновения в образ.

Мариус Петипа понемногу вводил Легата в сферу своей балетмейстерской деятельности, обратив внимание на первые попытки – в частности, для 25-летнего бенефиса Марии Петипа, гражданской жены Сергея Легата, Николай Легат сочинил и исполнил с Ольгой Преображенской «Вальс-каприз» Антона Рубинштейна, а для Матильды Кшесинской поставил па-де-де.

Одним из его первых хореографических опытов стала постановка танца эльфов из балета «Сон в летнюю ночь»,

премьера которой состоялась в 1901 году. Спустя некоторое время, в сентябре 1902 года, Николай Легат был назначен официальным помощником Мариуса Петипа в постановке балета «Дон Кихот». Однако помощник сразу проявил себя как талантливый и способный конкурент.

Пригласив в помощники младшего брата, Легат поставил балет «Фея кукол» в оформлении Льва Бакста, который публика сразу полюбила, и он много лет продержался на сцене. Премьера состоялась 16 февраля 1903 года.

В 1905 году произошло трагическое событие – Сергей Легат покончил с собой. Во время событий 1905 года была составлена петиция балетных актеров, под которой оба брата поставили свои подписи. Трагедия 9 января, расстрел мирной демонстрации взбудоражила артистов труппы. Однако Николай и Сергей Легаты в числе других членов балетной труппы вынуждены были снять свои подписи. Считается, что именно это событие спровоцировало вспышку душевной болезни у Сергея Легата, в результате которой он и совершил роковой шаг.

Вскоре после трагической смерти брата Николай Легат приказом от 25 ноября 1905 года был назначен вторым балетмейстером труппы, а поскольку место первого балетмейстера оставалось незанятым, то фактически он стал хозяином положения в театре. Легат стремился к тому, чтобы осуществить свои идеи на сцене, но сделать это было непросто: переворот, совершенный Фокиным в русском балете, сильно осложнял ситуацию, и приверженность Легата к классике выглядела пережитком прошлого.

Состоявшаяся в декабре 1906 года премьера балета «Кот в сапогах» стала первой самостоятельной работой Николая Легата. Постановка имела успех и отдаленно напоминала «Фею кукол», хотя, безусловно, не имела всех достоинств своей предшественницы. Однако жизнь этого балета была недолгой. Вторым крупным опытом и второй неудачей Легата-балетмейстера стал одноактный балет «Времена года». Третий спектакль, «Аленький цветочек», был нещадно изруган всеми – сторонники традиционализма обвиняли его в мнимом новаторстве, авангардисты – в отсутствии фантазии. То же произошло и с балетом «Талисман».

Борьба старого и нового в петербургском балете была в то время противостоянием двух балетмейстеров – Николая Легата и Михаила Фокина. У Фокина было гораздо больше сторонников, однако Легат имел и свое неоспоримое преимущество, а именно: поддержку Матильды Кшесинской, что в то время означало ни больше ни меньше как поддержку двора. Именно поэтому

дирекция театра не могла даже речи вести о том, чтобы заменить Легата на посту театрального балетмейстера.

Последней крупной работой Легата в Мариинском театре стала постановка балета «Синяя борода», которую он подготовил специально к пятидесятилетнему юбилею Гердта. Постепенно Легат начинал тяготиться должностью главного балетмейстера, уступая свои позиции Фокину. В феврале 1914 года он был награжден званием заслуженного артиста императорских театров. Награждение было приурочено к двадцатипятилетию его сценической деятельности. Тем не менее контракт с ним продлен не был. С Мариинским театром пришлось распрощаться.

Тогда Легат всю свою энергию перенес на педагогическую деятельность. Опыт его в этой области был огромен. Находки отца, педагогов, с которыми Легат работал в училище, позднее дополнились уроками Христиана Иогансона в театре. Сам он сначала преподавал в театральном училище, затем вел класс усовершенствования в Мариинском театре. В числе учеников Легата были Кшесинская, Трефилова, Карсавина, Ваганова, Фокин, Седова, Нижинский, Лопухов. По его инициативе был впервые создан класс поддержки в Мариинской труппе, в котором он передавал собственный богатейший опыт дуэтного танца другим артистам.

В то время, когда внимание публики привлекали новаторы и авангардисты, Легат старался сохранить традиции балета и много работал над методикой преподавания классического танца и поддержки.

Вскоре после революционных событий Николай Легат оставил Петербург, переехав в Москву. Но здесь ему не удалось найти общего языка с «академистами» московской школы. Осенью 1922 года Николай Легат покинул родину, переселившись в Лондон, где в 1923 году открыл собственную балетную студию, а в 1925–1926 годах преподавал в дягилевской труппе, сменив на этом посту прославленного Энрико Чекетти. Во время одной из гастрольных поездок между Николаем Легатом и Сергеем Дягилевым произошел конфликт, в результате которого Легат был вынужден оставить труппу.

Студия, которую открыл в Лондоне Николай Легат, со временем переросла рамки простой лондонской балетной школы, став «академическим центром балетного мира». В нее съезжались танцовщики из разных стран. В разное время здесь совершенствовали свое мастерство Нинетт де Валуа, Марго Фонтейн и многие другие танцовщики с мировым именем.

Николай Легат скончался в Лондоне 24 января 1937 года.

Матильда Кшесинская

Она хотела славы – и добилась своего. Сперва это была скандальная слава – как у всякой молодой артистки, которая стала бы подругой наследника трона. Потом всем стали видны ее талант и мастерство, трудолюбие и упрямство

В 1851 году Николай I выписал вместе с несколькими другими танцовщиками из Варшавы в Санкт-Петербург Феликса Кшесинского. Он был непревзойденным исполнителем мазурки – любимого танца Николая. В Петербурге Феликс Иванович женился на балерине Юлии Доминской, вдове балетного танцовщика Леде. От первого брака у нее было пять детей, во втором родилось еще четверо: Станислав, Юлия, Иосиф-Михаил и младшая – Матильда-Мария.

Родилась Маля, как ее называли дома, 19 августа 1872 года. Уже с самого раннего возраста она обнаруживала способности и любовь к балету – что неудивительно в семье, где почти все танцуют. А в четыре года она уже вышла на сцену главного театра Российской империи в балете «Конек-Горбунок». В сцене подводного царства от малышки, переодетой русалочкой, только и требовалось, что подойти к огромному бутафорскому чуду-юду киту и вытащить из открытой пасти кольцо.

В восемь лет ее отдали в Императорское театральное училище – ранее его закончила ее мать, а теперь там учились ее брат Иосиф и сестра Юлия. Впоследствии оба они с успехом выступали на балетной сцене.

Поначалу Маля занималась не особенно старательно – азы балетного искусства она давно изучила дома. В школе она скучала и даже подумывала бросить балет. Но тут девочка увидела танец итальянской балерины Вирджинии Цукки, приехавшей в Петербург на гастроли. Она поняла, к чему следует стремиться. А в пятнадцать лет, когда она попала в класс к Христиану Петровичу Иогансону, Маля не только почувствовала вкус к учению, но стала заниматься с настоящей страстью.

Матильда Кшесинская. Она хотела славы – и добилась своего

Через два года она с блеском исполнила кокетливый танец Лизы из балета «Тщетная предосторожность» – того самого балета, в котором она увидела Цукки, своего «гения танца». Это было на выпускном спектакле 23 марта 1890 года – дату она запомнила навсегда. Все знали, что на гала-концерте будет царская семья во главе с Александром III. После спектакля императору должны были по традиции представить тройку лучших учениц школы, куда вошла и Матильда. Только она должна скромно стоять в отдалении, поскольку была не в полной мере воспитанницей пансионата, а «приходящей».

Едва войдя в залу, где собрались выпускники, государь спросил: «А где Кшесинская?» Не веря своим ушам, она вышла из толпы. «Будьте украшением и славой нашего балета», – сказал император. Дальше еще более высокая честь – на торжественном ужине Александр усадил ее между собой и цесаревичем Николаем. «Когда я прощалась с Наследником, который просидел весь ужин рядом со мной, мы смотрели друг на друга не так, как при встрече. В его душу, как и в мою, уже вкралось чувство влечения, хотя мы и не отдавали себе в этом отчета».

Все, что Матильде показалось чудом, провидением, все, что подпитывало потом ее чувства к будущему царю, было хорошо спланированной интригой двора. Наследник в ту пору был увлечен воспитывавшейся при английском дворе немецкой принцессой Алисой Гессенской, и это очень не нравилось его отцу. В политических интересах Николаю лучше бы было влюбиться в какую-нибудь французскую принцессу. Приняли решение отвлечь наследника.

Уже в первый свой сезон Кшесинская станцевала в двадцати двух балетах и двадцати одной опере. Роли были небольшие, но ответственные, и позволяли Мале блеснуть своим талантом. Но одного таланта для получения такого количества партий было мало – сыграло свою роль одно немаловажное обстоятельство: в артистку был влюблен наследник престола.

Они встречались при любой возможности – учитывая то, что Николай находился на военной службе и был связан множеством обязанностей при дворе, это было очень непросто. Николай купил для Кшесинской дом на Английском проспекте – до этого он принадлежал композитору Римскому-Корсакову. Матильда жила там вместе с сестрой Юлией.

Ее театральная карьера складывалась отлично. Первой большой ролью Кшесинской стала партия Мариетты-Драгониаццы, главная в балете «Калькабрино», затем была партия Авроры в «Спящей красавице». Критики хвалили дебютантку за смелый и техничный танец, но самой Кшесинской было ясно, что ее техника отстает от виртуозного совершенства Брианца и Леньяни. Тогда Матильда, не прекращая занятий с Иогансоном, начала брать уроки у итальянского танцовщика и педагога Энрико Чекетти. Это позволило ей не только приобрести совершенную технику, свойственную итальянкам, но и обогатить ее лиризмом, естественностью и мягкостью, характерными для русской классической школы. К этому добавились пантомимический талант, унаследованный от отца, и драматизм, позаимствованный у Вирджинии Цукки. В таком виде талант Кшесинской лучше всего соответствовал классическому балету

конца девятнадцатого века и именно в нем смог развиться наиболее полно.

У нее не было многих качеств, присущих ее современницам и соперницам по сцене: ни красоты Тамары Карсавиной и Веры Трефиловой, ни утонченности и легкости гениальной Анны Павловой. Кшесинская была небольшого роста, крепкая, темноволосая, с узкой, затянутой в корсет талией и мускулистыми, почти атлетическими ногами. Но она обладала неисчерпаемой энергией, пикантностью, затмевающим всех блеском, шиком, несомненной женственностью и непреодолимым обаянием. У нее были превосходные, очень красивые зубы, которые Матильда постоянно демонстрировала в сияющей улыбке. Несомненными козырями были и врожденный практицизм, сила воли, удачливость и фантастическая работоспособность.

Роман Кшесинской закончился в 1894 году в связи с помолвкой наследника. О ней было объявлено 7 апреля 1894 года.

Приближались коронационные торжества, Императорский театр распределял роли для предстоящего парадного спектакля в Москве, а ей никакой роли в балете Дриго «Жемчужина» не предложили вовсе. Для самолюбивой артистки это было невыносимо. Она рассказала о своем горе великому князю Владимиру Александровичу. Вот как вспоминала Кшесинская о тех событиях: «Дирекция Императорских театров получила приказ свыше, чтобы я участвовала в парадном спектакле на коронации в Москве. Моя честь была восстановлена, и я была счастлива, так как я знала, что это Ники лично для меня сделал. Дирекция своего прежнего решения не переменила бы… Я убедилась, что наша встреча с ним не была для него мимолетным увлечением, и он в своем благородном сердце сохранил уголок для меня на всю свою жизнь.»

Когда пришел «приказ свыше», балет «Жемчужина» был почти полностью готов, все роли распределены и срепетированы, но для того, чтобы включить Кшесинскую в этот спектакль, композитора Дриго срочно обязали написать новую музыкальную партию, а великому балетмейстеру Петипа пришлось ставить для нее специальное па-де-де. Понятно, что такие выходки быстро создали Кшесинской соответственную репутацию.

Интересно, что именно Кшесинская лучше всех поняла характер своего друга. Много лет спустя она писала: «Для меня было ясно, что у Наследника не было чего – то, что нужно, чтобы царствовать. Нельзя сказать, что он был бесхарактерен. Нет, у него был характер, но не было чего-то, чтобы заставить других

подчиниться своей воле. Первый его импульс был всегда правильным, но он не умел настаивать на своем и очень часто уступал. Я не раз ему говорила, что он не сделан ни для царствования, ни для той роли, которую волею судеб он должен будет играть. Но никогда, конечно, я не убеждала его отказаться от Престола…»

Сцена из балета «Тщетная предосторожность»

Николай перед женитьбой поручил ее заботам своего друга и двоюродного брата, великого князя Сергея Михайловича. Тот стал не только официальным «покровителем» Матильды на следующие несколько лет, но и ближайшим ее другом.

В ноябре 1895 года Кшесинская получила давно заслуженное звание балерины, которое присуждалось лишь лучшим танцовщицам труппы. Но она выдвинулась не только благодаря благосклонности царской фамилии. Она была действительно чрезвычайно талантливой танцовщицей, с огромным упорством работавшей над собой. Любившая повеселиться и развлечься в свободное время, обожавшая приемы, балы и карточную игру, перед выступлениями Матильда преображалась. Вот как вспоминала о ней Тамара Карсавина: «Она обладала удивительной жизнеспособностью и исключительной силой воли. В течение месяца, предшествующего ее появлению на сцене, Кшесинская все свое время отдавала работе – усиленно тренировалась часами, никуда не выезжала и никого не принимала, ложилась спать в десять вечера, каждое утро взвешивалась, всегда готовая ограничить себя в еде, хотя ее диета и без того была достаточно строгой. Перед спектаклем она оставалась в постели двадцать четыре часа, лишь в полдень съедала легкий завтрак. В шесть часов она была уже в театре, чтобы иметь в своем распоряжении два часа для экзерсиса и грима. Как-то вечером я разминалась на сцене одновременно с Кшесинской и обратила внимание на то, как лихорадочно блестят ее глаза.

– О! Я просто целый день умираю от жажды, но не буду пить до выступления, – ответила на мой вопрос она».

Ее целью было стать первой балериной на российской сцене. Но тогда в русском балете безраздельно царили итальянские балерины. Соперничество с Пьериной Леньяни – балериной, впервые исполнившей на русской сцене 32 фуэте, – стало целью Кшесинской. Длилось их противостояние восемь лет.

Еще в 1893 году Леньяни показала россиянам доселе неведомый трюк. Кшесинская первой из русских балерин освоила это новшество. Причем по нескольку раз могла повторить фуэте на бис, что и по нынешним временам считается «высшим пилотажем». Уход Леньяни и возвышение Кшесинской до звания примы-балерины патриотически настроенные критики объявили окончательной победой русского балета.

Первое, что сделала новая прима, – поставила условие: она

будет танцевать только три месяца в году, чтобы в остальное время жить в свое удовольствие. Такого себе еще никто не позволял. Затем Кшесинская добилась повышения жалованья ведущим артистам.

Репертуар Кшесинской быстро расширялся. Она получила ранее принадлежавшие итальянкам роли феи Драже в «Щелкунчике», ставшую одной из любимых партию Лизы в «Тщетной предосторожности», Терезу в «Привале кавалерии», заглавную роль в «Пахите». В каждой из этих ролей Матильда буквально блистала: она выходила на сцену, увешанная настоящими драгоценностями – бриллиантами, жемчугами, сапфирами, подаренными ей очарованными великими князьями и самим Николаем.

С самого окончания училища Кшесинская мечтала станцевать заглавную партию в балете «Эсмеральда». Но когда она обратилась тогда к всесильному главному балетмейстеру Мариусу Петипа с просьбой об этой партии, он сослался на то, что Кшесинской не хватает личного опыта, необходимого для этой роли трагически влюбленной цыганки. Пережив разрыв с Николаем, Кшесинская была готова для роли Эсмеральды. Она станцевала Эсмеральду в 1899 году, и эта партия стала лучшей в ее репертуаре – никто ни до, ни после нее не танцевал этот балет с таким блеском и глубиной.

М. Кшесинская в роли Эсмеральды

Другой крупный скандал был связан с костюмом для балета «Камарго». Леньяни танцевала русский танец в платье, сделанном по образцу костюма Екатерины Великой, хранящегося в Эрмитаже, – с широкой юбкой с фижмами, приподнимавшими

юбку по бокам. При ее росте и фигуре такие фасоны противопоказаны – и Кшесинская заявила тогдашнему директору императорских театров, князю Сергею Михайловичу Волконскому, что не будет надевать фижмы. Тот настаивал на неизменности костюма. На премьере «Камарго» весь зал гадал, наденет ли Кшесинская фижмы. Она не надела. За это на нее был наложен штраф. Оскорбленная Кшесинская обратилась к Николаю. На следующий день штраф отменили, но Волконский подал в отставку. Следующим директором был назначен Владимир Теляковский. Он ни разу не решился спорить с Матильдой Феликсовной.

В 1900 году Кшесинская танцевала бенефис в честь десятилетия своего пребывания на сцене – в обход правил, согласно которым балеринам давали бенефисы только в честь двадцати лет и прощальный, перед выходом на пенсию. На обеде после бенефиса Кшесинская познакомилась с великим князем Андреем Владимировичем, двоюродным братом Николая. Они влюбились друг в друга с первого взгляда – хотя Кшесинская была старше его на шесть лет. Они часто встречались. Андрей приезжал к ней – на репетиции, домой, на дачу в Стрельне. Осенью 1901 года Матильда и Андрей отправились в путешествие по Европе. Они порознь приехали в Венецию, проехали по Италии, заехали в Париж… На обратном пути Матильда поняла, что беременна.

Тем не менее она продолжала выступления – до тех пор, пока удавалось скрывать растущий живот. В 1902 году закончила училище Тамара Карсавина, – и Кшесинская по просьбе великого князя Владимира Александровича взяла ее под свое покровительство. Передав Карсавиной несколько своих партий, Кшесинская занималась с нею до самых последних дней своей беременности.

18 июня 1902 года у Матильды родился сын Владимир. Роды были тяжелыми, мать и ребенка еле спасли. Через два месяца Кшесинская вышла на сцену.

В это время в Мариинском театре началась эпоха Михаила Фокина – балетмейстера, пытавшегося радикально обновить балетное искусство. На сцену пришли новые танцовщики, способные воплотить его идеи и затмить Кшесинскую – Карсавина, Вера Трефилова, гениальная Анна Павлова, Вацлав Нижинский.

Кшесинская была первой партнершей Нижинского и очень ему покровительствовала. Поначалу поддерживала она и Фокина – но потом взаимопонимание между ними исчезло. Балеты, которые ставил Фокин, не были рассчитаны на балерину типа

Кшесинской – в них блистали Павлова и Карсавина, а Кшесинской идеи Фокина были противопоказаны. Они пытались сотрудничать, но ничего не получилось. Зато Дягилев организовал Кшесинской успешные гастроли в Англии – там она своим мастерством затмила партнера, Вацлава Нижинского.

Кшесинская продолжала выступления с неизменным успехом, но она сама понимала, что возраст у нее уже не тот. Перед началом каждого сезона она звала на репетицию сестру и подруг по театру, чтобы они честно сказали ей, можно ли ей еще танцевать. Но именно этот период стал одним из лучших в ее творчестве – с появлением у нее нового партнера, Петра Николаевича Владимирова, она словно обрела вторую молодость. Он закончил училище в 1911 году. Кшесинская влюбилась в него – может быть, это было одно из самых сильных ее увлечений за всю жизнь. Он был очень красив, элегантен, прекрасно танцевал. Чтобы танцевать с ним, Кшесинская специально решила выступить в «Жизели». Для балерины в сорок четыре года это была совершенно неподходящая партия, к тому же Кшесинская не умела исполнять лирико-романтические роли. Она впервые потерпела неудачу. Чтобы подтвердить свою репутацию, Кшесинская тут же решила станцевать свой коронный балет – «Эсмеральду». Еще никогда она не танцевала с таким блеском.

Андрей Владимирович, узнав о страсти Матильды, вызвал Владимирова на дуэль. Они стрелялись в Париже, в Булонском лесу. Великий князь прострелил Владимирову нос. Тому пришлось делать пластическую операцию.

Кшесинская могла бы танцевать еще долго, но революция 1917 года положила конец ее карьере придворной балерины. В июле 1917 года она покинула Петроград. Последним выступлением Кшесинской был номер «Русская», показанный на сцене Петроградской консерватории.

Ее дворец на Кронверкском (теперь Каменноостровском) проспекте был занят различными комитетами. Кшесинская обратилась с личным письмом к Ленину с требованием прекратить разграбление ее дома. По его разрешению Кшесинская вывезла всю обстановку дома, но самое ценное она сдала на хранение в банк – и в результате потеряла. Поначалу Кшесинская и Андрей Владимирович вместе с сыном и близкими уехали в Кисловодск. Сергей Михайлович остался в Петрограде, затем был арестован вместе с другими членами царской семьи и погиб в шахте в Алапаевске в июне 1918 года, а через месяц Николай вместе с семьей был расстрелян в Екатеринбурге. Кшесинская тоже опасалась за свою жизнь – слишком тесной была ее связь с императорским домом. В феврале 1920 года она с семьей

навсегда покинула Россию, отплыв из Новороссийска в Константинополь.

Петр Владимиров пытался уехать через Финляндию, но не смог. Он попал во Францию только в 1921 году. Кшесинская очень переживала, когда в 1934 году Владимиров уехал в США. Там он стал одним из самых популярных русских педагогов.

Кшесинская вместе с сыном и Андреем Владимировичем обосновались во Франции, на вилле в городке Кап д'Ай. Вскоре умерла мать Андрея, и по окончании траура Матильда и Андрей, получив позволение старших родственников, обвенчались в Каннах 30 января 1921 года. Матильде Феликсовне был присвоен титул светлейшей княгини Романовской-Красинской, а ее сын Владимир был официально признан сыном Андрея Владимировича и тоже светлейшим князем. Хотя денег было мало – почти все ее драгоценности остались в России, у семьи Андрея средств тоже было немного, – Кшесинская отклоняла все предложения выступать на сцене. В 1929 году, в год смерти Дягилева, Матильда Феликсовна открыла в Париже свою балетную студию. Одними из первых ее учениц были две дочери Федора Шаляпина – Марина и Дарья. Звезды английского и французского балета брали у нее уроки – Марго Фонтейн, Иветт Шовире, Памелла Мей… Дав первый урок в студии в апреле 1929 года, через несколько лет Кшесинская принимала уже сотню учеников. Весьма помогли развитию ее балетного класса другие мастера русской сцены, оказавшиеся за границей: Тамара Карсавина, Анна Павлова, Серж Лифарь, Михаил Фокин и многие другие. Впрочем, и самой Матильде Феликсовне энергии было не занимать – решив в 1936 году официально попрощаться со сценой, Кшесинская выбрала для этой цели лондонский Ковент-Гарден и так раззадорила холодную английскую публику, что та вызывала 64-летнюю приму 18 раз!

Вторую мировую войну Кшесинская с мужем и сыном пережила во Франции без особых невзгод (число учеников в школе, конечно, сильно сократилось, однако на скромное существование хватало). И хотя во время войны, когда студия не отапливалась, Кшесинская заболела артритом и двигалась с большим трудом, у нее никогда не было недостатка в учениках. Сильно поволновались лишь однажды, когда гестапо арестовало Владимира: он входил в кружок русских масонов, а для фашистов любая организация представляла потенциальную опасность. Кого-то из взятых по этому делу расстреляли, но молодой князь не пострадал.

Матильда Феликсовна не дожила лишь девяти месяцев до своего столетнего юбилея. Она умерла 6 декабря 1971 года.

Похоронена Кшесинская на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в одной могиле с мужем и сыном. На ней значится: Светлейшая княгиня Мария Феликсовна Романовская-Красинская, заслуженная артистка императорских театров Кшесинская.

Агриппина Ваганова

Она не была эталоном балерины – небольшой рост, тяжеловатые крепкие ноги, жесткая пластика рук. Но она поняла, на что способно человеческое тело, какими средствами добиться от него грации и точности движений. Ее ученицы позже скажут: «Про тело она знала все»

Агриппина Ваганова родилась 14 июня 1879 года. С детства она грезила сценой. Ее отец Яков Ваганов был капельдинером в Мариинском театре, жалованье небольшое, в семье трое детей, жили небогато. Поступление в училище означало для маленькой Груни Вагановой возможность приобрести профессию и, кроме того, облегчить жизнь семьи – тех учениц, кто успешно сдал экзамены после первого года обучения, принимали в училище на полный пансион.

В десятилетнем возрасте девочка была принята в Петербургское театральное училище по классу балета.

Агриппина Ваганова

У нее не было тех блестящих способностей, обладательниц которых уже в раннем детстве учителя называют «прирожденными танцовщицами», и монотонные упражнения, которые предлагали педагоги, поначалу ее утомляли. Однако безмерное трудолюбие и осмысленный подход к занятиям сделали ее одной из первых учениц в классе. Уже к концу первого года обучения девочка пыталась соединить движения в одно целое, «танцевальный сюжет». Вскоре она вместе с другими ученицами стала принимать участие в спектаклях театра. Особый

интерес у нее вызывали репетиции «Лебединого озера». Через много лет она создала свою версию этой постановки.

На выпускном экзамене она получила 11 баллов из 12. В ту пору Агриппине Яковлевне было шестнадцать лет, на сцену брали с семнадцати. Это огорчило Ваганову. Ей пришлось целый год оставаться в училище в роли старшей ученицы. Но еще более обидело ее то, что приглашенный для работы с юными балеринами итальянский педагог Энрико Чекетти почему-то не смог зачислить ее в свой класс, хотя выразил желание видеть в числе учениц. Юная танцовщица, спрятавшись в зале от строгих педагогов, тайком наблюдала за работой знаменитого итальянца.

Она была зачислена в труппу Мариинского театра в качестве артистки кордебалета. Теперь нужно было доказать свое право на маленькие партии – сперва на участие в «шестерках» и «четверках», а дальше на сольные вариации. Ваганова трудилась с такой самоотверженностью, на какую была только способна. Она и не думала разочаровываться в выбранной профессии. Помогал упрямый и независимый характер.

Путь к первым партиям у Вагановой был долгим. Несмотря на то что у нее в работе явно наметились успехи, она, как и прежде, танцевала в «шестерках» и «восьмерках». Она протестовала – и получала взыскания за строптивость. И кто знает, стала бы она знаменитым педагогом, не пройдя через все испытания, которые упорно преодолевала всю свою жизнь.

В эти годы в театре царил ведущий балетмейстер Мариус Петипа. Он приветствовал изящество и женственность на сцене. Отточенный классический танец Вагановой, ее суховатый академизм казался ему бесперспективным, как и сама балерина. Но с особым вниманием следил за успехами Вагановой педагог Николай Густавович Легат.

Он оказал ей помощь в становлении техники классического танца. И чудо свершилось! Ваганова почувствовала, что сумела раскрепостить свое тело, руки, и танец приобрел выразительность. Она показала феноменальное мастерство «полета». Сегодня ее прыжок – уже история балета.

Постепенно репертуар танцовщицы пополнялся небольшими ансамблевыми и сольными партиями, а затем – множеством вариаций в классических балетах, требовавших виртуозной техники танца на пальцах, сильного прыжка, резкой смены танцевальных темпов. В конце концов Ваганова получила от критиков неофициальный титул «царицы вариаций». До сих пор вариации в гран-па балета «Дон Кихот», в па-де-труа теней в «Баядерке», в па-де-труа в «Пахите» и многие другие называют «вагановскими». Со временем она научилась переключать

внимание со своего невысокого роста, коренастой фигуры с крупной головой, тяжелыми мускулистыми ногами на свою технику.

Несмотря на неимоверный труд, Ваганова не стала звездой первой величины на балетном небосклоне. Правда, надо признать, что при своих природных данных она достигла максимума. И, что куда важнее, – не простым наращиванием физических нагрузок. Параллельно с тренажом в ней совершалась колоссальная интеллектуальная работа, она познавала возможности человеческого тела, формулировала для себя законы работы с ним, составляла оптимальное расписание занятий.

Ваганова поняла: то, на что не обращали внимания предшественники: корпус, спина, руки – и есть основа, позволяющая добиться полной свободы движения, вращения, прыжков. Мало того, она знала, как распределить силы, как чередовать упражнения, чтобы добиться наилучшего результата, – как стать лучшей балериной в мире. Если бы ей – тело Павловой или Карсавиной! Увы, она знала, КАК СТАТЬ, а они – БЫЛИ лучшими.

Агриппина Ваганова. Про тело она знала все

Сама Агриппина Яковлевна не раз вспоминала: «Только к концу карьеры я пришла к званию балерины». Непросто складывалась и ее личная жизнь – переезды с квартиры на квартиру, постоянная неустроенность. Она долго жила с женатым человеком, родив от него сына. И хотя этот брак официально не был оформлен, Ваганова была по-своему счастлива. Она любила отставного полковника Андрея Александровича Померанцева.

После рождения сына директор театра В.А. Теляковский по-

прежнему не давал балерине сольных партий. Но вскоре ей улыбнулся случай. Ей пришлось заменить больную актрису Тамару Карсавину, исполнявшую вальс в балете «Шопениана». Ваганова провела свою роль блестяще, но в труппу актеров, которая отправлялась в Париж на гастроли, она не была приглашена. И вновь затянувшееся ожидание. Лишь через два года новая роль – Одиллии в «Лебедином озере».

Это был еще один успех. Потом у Вагановой были не раз удачные и не очень удачные образы на сцене. В 1915 году директор театра подписал приказ о ее увольнении на пенсию. Вагановой было всего 36 лет. Она была полна сил и хотела работать. Но со сценической карьерой пришлось распрощаться. Постепенно в Петербурге открылось множество хореографических школ. Ваганова стала преподавать в школе Балтфлота, которой руководил сторонник классического танца А.Л. Волынский.

Со временем ей пришлось взять в семью двух детей своей умершей сестры. Вскоре после 1917 года Померанцев, подавленный событиями в стране, покончил с собой. Перед угрозой голодной смерти, когда все исчезло – пенсия, продукты, дрова, – Ваганова соглашалась на любую работу, выступала с концертами, за которые платили хлебом и картошкой.

«Великий исход» артистов балета из России опустошил театральные сцены Петрограда и Москвы, но в то же время наполнил свежими силами различные эмигрантские балетные труппы, которые возникали в это время по всему свету – от Константинополя до Берлина, от Парижа до Харбина, от Чикаго до Загреба, от Каунаса до Шанхая. К счастью для России, в Петрограде осталась балерина-пенсионерка Агриппина Ваганова, ставшая во главе хореографического училища. Не будь ее, советского балета, возможно, вовсе не существовало бы…

В штат балетного училища Ваганову взяли в 1921 году. Было холодно и голодно, занимались в кофтах и платьях. Но Ваганова была счастлива. Как-то в классе появилась невзрачная на первый взгляд миниатюрная блондиночка. Педагог предложила ей несколько упражнений. Потом – еще. И все это девочка выполнила с удивительной легкостью. «Я чуть не вскрикнула от восхищения», – вспоминала позже Агриппина Яковлевна. Это был переломный момент в истории балета: Ваганова обрела ТЕЛО – то, которого так не хватало ей самой, с помощью которого она могла создать величайшую балерину в мире. И создала. Имя этого чуда – Марина Семенова.

А потом были Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Ольга Иордан, Наталья Дудинская, Алла Шелест, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Фея Балабина, Елена Тангиева – всего Ваганова

воспитала двадцать девять выпусков.

Как знать, возможно, если бы Ваганова изначально была бы более одарена от природы, она не стала бы столь вдумчивым педагогом. А при сложившемся положении вещей и при ее упорном характере и постоянном стремлении к самосовершенствованию ей приходилось тщательно анализировать все движения, расчленять их на составные части, внимательно выискивать собственные ошибки и пути их преодоления. Методика Вагановой вырабатывалась в ее неустанной работе над самой собой, именно поэтому впоследствии она могла сразу заметить недостатки своих учениц и объяснить им возможности их устранения.

Одной из особенностей системы Вагановой было то, что если прежде основным методом был показ, то она каждое движение объясняла. Да и зачем было показывать: она хотела совершать все движения – но не своими, а их руками и ногами, выпрямлять не свою, а их спину, поворачивать не свою, а их головки. Показы были – но совсем другие: когда ученица ошибалась, Ваганова карикатурно передразнивала ее. Ей было нетрудно подражать им, ведь это были ее тела. Зато уж когда хвалила – это значило, что девочка действительно добилась важного успеха.

Как однажды сказала в одном из интервью Майя Плисецкая: «У Вагановой были «фантастические» мозги. Она видела сразу, в чем дело. Она никогда не говорила ученице: «Попробуй так!» Она требовала: «Надо так». Она для меня Микеланджело в балете.»

В первые годы советской власти официально обсуждался вопрос ликвидации балета как искусства, «чуждого пролетариату». Ваганова мечтала сохранить классический балет. Как показало время, она была права. Но сиюминутные «новшества» выдвигали вполне авторитетные балетмейстеры. И если в двадцатые годы было важно сохранить классическое наследие, то в тридцатые главной задачей стало создание современного репертуара.

С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни», новые редакции балетов «Лебединое озеро» и «Эсмеральда». В этих спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех – от артисток кордебалета до ведущих балерин – нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и

выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы – это и есть отличительные черты «школы Вагановой», – писала в воспоминаниях о своем педагоге Наталья Дудинская.

Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а её ученицы постепенно распространили её методику по всей стране. Выход в свет книги «Основы классического танца» сделал метод Вагановой достоянием всего мира – книга выдержала множество изданий и была переведена на разные языки.

В 1937 году Ваганову освободили от должности руководителя Кировского (ныне Мариинского) театра, не дав достойно проявить себя, и предложили место в родном хореографическом училище. Ваганова, подавляя горечь и обиду, с энтузиазмом включилась в уже хорошо известное ей дело.

С начала войны она работала в Ленинграде, потом в Перми. В 1943 году ее вызвали в Москву, присвоили звание профессора хореографии и. направили в Большой театр. Она согласилась, но при условии, что со временем вернется в родной Ленинград.

Через год Ваганова была уже в своем училище. Последние выпуски давались Агриппине Вагановой нелегко. Она болела, все больше времени проводила в больнице. Она не могла, как прежде, выйти на поклон к зрителям, присутствовать на выпускных вечерах своих учениц.

5 ноября 1951 года Вагановой не стало. Во время прощания с ней звучало адажио из «Лебединого озера».

В 1957 году Ленинградскому хореографическому училищу (ныне Академия русского балета) было присвоено её имя.

Вера Каралли

Ее называли роковой женщиной. У нее были громкие романы – с балетмейстером Горским, с тенором Собиновым. Балерины редко вмешиваются в политику – но это вмешательство у них отчего-то получается шумным. Лола Монтес лишила трона баварского короля Людвига I. А Вера Каралли, если верить мемуаристам, приняла участие в убийстве Григория Распутина

Одна из самых популярных московских танцовщиц 1910-х годов Вера Каралли родилась в Москве 21 июля 1889 года в артистической семье: отец – провинциальный антрепренер, режиссер ярославского театра А.М. Каралли-Торцов, мать – драматическая актриса О.Н. Каралли. Это было обрусевшее греческое семейство – отсюда и экзотическая внешность дочери. Родители отдали девочку в московское театральное училище, и она считалась способной воспитанницей. В тринадцать лет она заболела, врачи обнаружили искривление позвоночника, и после лечения специальной гимнастикой она полгода спустя вернулась в училище. Классическим танцем она занималась по облегченной программе, и все же, окончив училище по классу Горского, сразу вышла в корифейки. За полтора года она перешла сперва во вторые, затем в первые танцовщицы.

Объяснение было простое: во-первых, Москва вдруг осталась почти без балерин и некому было исполнять ведущие партии в репертуарных спектаклях, а во-вторых, Горский влюбился в красивую воспитанницу и даже делал ей предложение. Поэтому Каралли сразу получила «Лебединое озеро» и 6 сентября 1907 года дебютировала в сложнейшей партии Одетты-Одиллии.

Техникой она не блистала – москвички не очень заботились о технике и не ездили, как артистки Мариинского театра, в Милан к знаменитой преподавательнице Беретта. Вере Каралли вполне хватало уроков Горского, который сам не придавал технике большого значения. Он, не мудрствуя лукаво, подогнал партию Одетты-Одиллии под возможности Каралли.

Вера Каралли. Если верить мемуаристам, она приняла участие в убийстве Григория Распутина

Тем не менее роковая красавица покорила публику. Критики ворчали, отмечали ее лиричность и ехидничали по поводу того, как ловко помогает артистке загладить ошибки ее партнер Михаил Мордкин. А роли следовали одна за другой – в балетах «Дочь фараона», «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот». И не только зрители – великий тенор Леонид Собинов, увидев балерину, потерял голову. В свое триумфальное турне по России он отправился вместе с ней.

Но на балетной сцене у Каралли были и большие удачи. В 1907 году на благотворительном вечере в Мариинском театре Анна Павлова впервые исполнила поставленную для неё Михаилом Фокиным хореографическую миниатюру «Лебедь» (позже «Умирающий лебедь»), ставшую впоследствии одним из символов русского балета XX века. Очень скоро этот концертный номер стала исполнять и Каралли. Он не требовал изощренной техники, а лишь умения создать средствами танца настроение. И тут уж критики, сравнивая двух артисток, очень часто отдавали пальму первенства Каралли.

Она пыталась сотрудничать с Фокиным, когда только начинались дягилевские парижские сезоны, и сперва все складывалось удачно – Каралли хорошо исполнила главную партию в балете «Павильон Армиды» на подмостках театра Шатле. Это было 19 мая 1909 года. Но буквально через несколько дней прибывшая в Париж Анна Павлова потребовала, чтобы партия Армиды досталась ей. Каралли покинула труппу и вернулась в Россию.

Она была талантливой актрисой и искала способа проявить свое дарование. Способ скоро возник – увидев в синематографе Асту Нильсен, Каралли была потрясена игрой актрисы, ее выразительностью и страстностью, и задала себе вопрос: а чем она хуже шведки?

Незадолго до того в Москве начал снимать свои фильмы Александр Ханжонков. К нему присоединился режиссер и художник Евгений Бауэр. Каралли познакомилась с Бауэром, затем с Ханжонковым, и двери их киностудии распахнулись для танцовщицы.

В 1914 году Каралли дебютировала в кино в драме Петра Чардынина «Ты помнишь ли?», где ее партнерами были сам Чардынин и известный артист Иван Мозжухин. Вскоре Каралли стала одной из первых русских кинозвёзд, выпустив в 1915 году восемь картин. В основном актриса снималась у Чардынина и Бауэра. Она снялась в фильмах «Любовь статского советника», «Хризантемы», «Наташа Ростова», «Умирающий лебедь».

Примерно в это время состоялось знакомство балерины с великим князем Дмитрием Павловичем, племянником императора, который стал ее покровителем. Князь был очень хорош собой, и его тянуло к женщинам, добившимся успеха в творчестве. Позднее, уже оказавшись в эмиграции, он влюбился в знаменитую Коко Шанель и едва не женился на ней. А тогда Дмитрий Павлович уже был втянут в заговор, целью которого было убийство «святого черта» Григория Распутина. У него были свои счеты со «старцем» – Распутин расстроил его

предполагавшийся брак со старшей дочерью Николая II Ольгой.

В ночь на 17 декабря 1916 года в подвале дворца князя Юсупова Распутин был убит. Полиция, проводя расследование, обнаружила, что во дворце той ночью были две женщины. А Каралли как раз накануне приехала в Петроград. О ее близких отношениях с князем Дмитрием Павловичем было всем известно. Возникла версия, будто красавицу артистку использовали в качестве приманки для Распутина. Была ли она действительно участницей заговора – теперь уже не узнать. Но очень скоро высочайшим повелением Каралли запретили выступать в театрах и сниматься в кино. На основании одних смутных подозрений такие повеления не отдаются.

Как ни странно, дорогу на сцену ей открыла революция. Вынужденная эмигрировать, Каралли в 1919–1920 годах выступала в Русском балете Дягилева, затем в различных труппах Европы и США. Немногие танцовщицы, чьим главным достоинством была красота, завершив сценическую карьеру, остаются в искусстве. Каралли обманула критиков – тогда-то и раскрылись ее способности, не находившие раньше применения.

В 1928 году она жила в Литве, где в Каунасе преподавала искусство танца, создала Литовскую студию национального балета, руководила ею. В 1930–1935 годах она – балетмейстер Румынской оперы и руководитель Бухарестской студии танца. В 1938–1941 годах она преподавала в Париже, где у нее была своя студия, снималась во Франции и Австрии. В итоге она в 1941 году переехала в Австрию, обосновалась в Вене, где давала уроки балетного мастерства. Вера Каралли умерла в Баден-Бадене 16 ноября 1972 года в возрасте восьмидесяти трех лет.

Прошение о возвращении на родину, которое она написала незадолго до смерти, осталось без ответа.

Тамара Карсавина

Она была самой красивой из балерин Мариинского театра. Поэты наперебой посвящали ей стихи, художники писали ее портреты. Она была и самой образованной, и самой обаятельной

Тамара Карсавина родилась 25 февраля 1885 года. Ее отец Платон Карсавин был педагогом и известным танцовщиком Мариинского театра, где начал выступать в 1875 году после окончания Петербургского театрального училища. Он закончил свою танцевальную деятельность в 1891 году, и его театральный бенефис произвел на Тамару неизгладимое впечатление.

Семья была интеллигентной: Тамара – внучатая племянница писателя и философа А. Хомякова. Ее мать – выпускница Института благородных девиц – много времени уделяла воспитанию детей. Девочка рано научилась читать, и книги стали ее страстью. Именно мать мечтала о том, чтобы дочь сделалась балериной, связывая с этим надежду на материальное благополучие, отец же возражал: он слишком хорошо знал мир закулисных интриг. Но он сам давал дочери первые уроки танца и был строгим учителем. Когда ей исполнилось девять лет, родители отдали ее в театральное училище.

Первый год в школе не был отмечен особыми успехами. Но вскоре ее взял в свой класс П. Гердт, замечательный педагог, воспитавший многих известных балерин, в числе которых была и несравненная Анна Павлова. Гердт был крестным отцом Карсавиной. Девочка стала более артистичной, появилась уверенность. Гердт стал поручать ей главные роли в ученических спектаклях. Балерина впоследствии вспоминала: белое и розовое платье в награду за успехи – «два счастливых момента» в ее жизни. Повседневное платье учениц было коричневого цвета; розовое платье в театральном училище считалось знаком отличия, а белое служило высшей наградой.

Тамара Карсавина – самая красивая из балерин Мариинского театра

Она успешно выдержала выпускные экзамены, получила первую награду – и в течение четырех лет выступала в кордебалете Мариинского театра, после чего ее перевели в разряд вторых танцовщиц. Критики следили за ее выступлениями и оценивали их по-разному. «Расхлябанная, небрежная, танцующая кое-как… Танцы ее тяжелы и массивны… Танцует невыворотно, чуть косолапо и даже стать в правильную аттитюду не может как следует…», – ворчали присяжные балетоманы. Особенная, врожденная мягкая пластика Карсавиной, на которую первым

обратил внимание опытный Чекетти, порождала естественную незаконченность, расплывчатость движений. Это часто нравилось зрителям, но не могло приветствоваться строгими приверженцами классического танца. Несовершенство техники с лихвой компенсировалось артистизмом и обаянием танцовщицы.

Карсавина не походила на идеал балетной премьерши, олицетворением которого в то время была Матильда Кшесинская. Она не имела такого виртуозного блеска, напористости. Ей были присущи другие черты – гармония, мечтательность, нежная грация. Партер, в значительной степени заполненный поклонниками Кшесинской, ее не жаловал. Но день ото дня росла любовь к ней галерки, где было много студенческой молодежи.

Дебют Карсавиной в главной роли состоялся в октябре 1904 года в одноактном балете Петипа «Пробуждение Флоры». Он не принес ей успеха. Последовавшая спустя два года партия Царь-девицы в «Коньке-Горбунке» привела в восторг публику, но критикой снова была оценена неоднозначно. Карсавину упрекали в недостатке уверенности, заметной робости танца, общей неровности исполнения. Индивидуальность Карсавиной еще не раскрылась и не нашла способа своего яркого воплощения.

Сменивший Петипа на посту балетмейстера труппы Н. Легат поощрял юную солистку. Она получила главные партии в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон Кихот». Постепенно Карсавина стала любимицей труппы, начальства, значительной части публики. Театральный сезон 1909 года принес ей две ведущие партии – в «Лебедином озере» и в «Корсаре». Ей покровительствовала Кшесинская. «Если кто-нибудь хоть пальцем тронет, – говорила она, – приходи прямо ко мне. Я не дам тебя в обиду».

Но только сотрудничество с Фокиным принесло Карсавиной настоящий успех.

Будучи одним из ведущих танцовщиков Мариинского театра, Фокин начал пробовать себя в роли хореографа. Его раздражала напыщенность и старомодность классического танца, костюмы балерин он называл «зонтиками», однако именно классику он взял за основу и обогатил новыми элементами и движениями, приобретавшими стилевую окраску в зависимости от времени и места действия. Новаторство Фокина настроило против него значительную часть труппы. Но молодежь поверила в него и всячески поддерживала молодого хореографа. Активной его сторонницей была и Карсавина – одна из немногих актрис, которые смогли по-настоящему воспринять, впитать в себя идеи Фокина, а позже – и идеи организаторов дягилевских сезонов.

Тамара Карсавина в роли Коломбины. Художник А.Х. Глен

Фокин не сразу разглядел в Карсавиной идеальную актрису для своего балета. Сперва он пробовал Карсавину на вторых партиях в своих первых петербургских постановках. Ее выступление в фокинской «Шопениане» в марте 1907 года показалось критикам бледным на фоне танца блистательной Анны Павловой, но сам Фокин так отзывался о ее партии в «Шопениане»: «Карсавина исполняла вальс. Считаю, что танцы «сильфид» особенно подходят ее таланту. Она не обладала ни

худобой, ни легкостью Павловой, но в Сильфиде Карсавиной был тот романтизм, которого мне редко удавалось достигать с последующими исполнителями».

Сама балерина так описывала свои первые впечатления от знакомства с балетмейстером: «Нетерпимость Фокина сначала мучила и шокировала меня, но его энтузиазм и пылкость пленили мое воображение. Я твердо поверила в него, прежде чем он успел что-либо создать».

Весной 1909 года все артисты императорских театров были взволнованы разговорами о гастрольной труппе, набираемой Сергеем Дягилевым для первого «Русского сезона». Приглашение принять в нем участие получила и Тамара Карсавина. Первый вечер русского балета в Париже включал в себя «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», дивертисмент «Пир». Карсавина исполняла па-де-труа в «Павильоне Армиды» с Вацлавом и Брониславой Нижинскими, па-де-де принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы».

Она никогда не капризничала, не предъявляла требований, умела подчинять собственные интересы интересам общего дела. Придя в труппу Дягилева первой солисткой Мариинского театра, имея в репертуаре несколько ведущих партий, она согласилась на положение второй балерины. Но уже в следующем парижском сезоне, когда труппу покинула Анна Павлова, Карсавина стала исполнять все главные роли.

Успех дягилевских сезонов русского балета в Париже превзошел все ожидания. Крупнейшие деятели культуры Франции называли его «открытием нового мира».

В Карсавиной Фокин нашел идеальную исполнительницу. Их удивительно органичный дуэт с Вацлавом Нижинским стал украшением всех программ Русских сезонов. Героини Карсавиной в фокинских балетах были разными. Это Армида – обольстительница, сошедшая с гобеленов восемнадцатого века, из «Павильона Армиды». Шаловливая, очаровательная Коломбина из «Карнавала». Романтичная мечтательница, уснувшая после бала и в грезах вальсирующая с кавалером («Призрак розы»). Античная нимфа Эхо, лишенная собственного лица («Нарцисс»). Кукла-балерина из русского балагана («Петрушка»). Дева-птица из балета «Жар-птица». Но все эти такие непохожие образы связывала одна тема – тема красоты, красоты роковой, губительной.

Ошеломляющий успех в Париже имели балеты на русскую тему: «Жар-птица» и «Петрушка». Оба они были созданы специально для Карсавиной и Нижинского. На следующий день после премьеры «Жар-птицы» во французских газетах появились

восторженные рецензии, в которых имена главных исполнителей были написаны с артиклем: «La Karsavina», «Le Nijinsky», что означало особое восхищение и уважение.

Фокин использовал высокий прыжок Карсавиной – Жар-птица разрезала сцену как молния и, по словам Бенуа, походила на «огненного феникса». А когда птица оборачивалась чудо-девой, в ее пластике появлялась восточная истома, ее порыв как бы таял в изгибах тела, в извивах рук. Подобно «Умирающему лебедю» Анны Павловой, «Жар-птица» Тамары Карсавиной стала одним из символов времени. Великолепна была Карсавина и в «Петрушке». Фокин считал ее лучшей, непревзойденной исполнительницей партии куклы-балерины.

После сезона 1910 года Карсавина стала звездой. Но жизнь ее осложнилась обязательствами по отношению к любимому Петербургу и Мариинскому театру, а Дягилев не хотел терять яркую звезду своей труппы, особенно после ухода Анны Павловой. Но в 1910 году в Мариинском театре Т. Карсавиной присвоили звание примы-балерины, ее репертуар быстро расширялся: кроме «Пробуждения Флоры», «Корсара», «Лебединого озера» были партии в «Раймонде», «Щелкунчике», «Фее кукол», «Баядерке», «Спящей красавице».

Началась мировая война 1914 года. Карсавина продолжала работать в Мариинском театре, где в ее репертуар вошли партии в балетах: «Пахита», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность», «Сильвия». Кроме того, Карсавина была главной героиней трех балетов Фокина, поставленных специально для нее: «Исламей», «Прелюды», «Сон».

После 1915 года Карсавина отказалась танцевать балеты Фокина, как мешающие ей исполнять «чистую» классику. Но годы сотрудничества с Фокиным не прошли бесследно: его приемы стилизации сказались и в работе Карсавиной над академическим репертуаром. Война лишила возможности выезжать на гастроли, и Карсавина танцевала в Мариинском театре до 1918 года. Ее последней партией на сцене этого театра стала Никия в «Баядерке».

Она покинула Россию вместе с мужем – английским дипломатом Генри Брюсом и маленьким сыном. Сперва они оказались во Франции. Там Дягилев уговорил ее вернуться в его труппу, но радости ей это не принесло. Новые постановки балетмейстера Леонида Мясина, с его модернистскими исканиями, как она считала, «не соответствовали духу балетного искусства». Она тосковала по классике, по настоящему искусству, и очень скучала по родине.

В 1929 году Карсавина с семьей переехала в Лондон. Два года

она танцевала на сцене театра «Балле Рамбер», а затем решила покинуть сцену. Она стала работать над возобновлением балетов Фокина «Призрак розы», «Карнавал», готовила партию Жар-птицы с замечательной английской балериной Марго Фонтейн. Карсавина была безотказна, она всегда приходила на помощь всем, кто в ней нуждался. Многие балетмейстеры пользовались ее консультациями и советами при возобновлении классических балетов. Кроме того, в начале двадцатых годов балерина появилась в эпизодических ролях в нескольких немых кинофильмах производства Германии и Великобритании – в том числе в картине «Путь к силе и красоте» (1925) с участием Лени Рифеншталь.

Карсавина была избрана вице-президентом Британской Королевской академии танца и занимала эту почетную должность в течение 15 лет.

Ее перу принадлежит несколько книг по балету, в том числе пособие по классическому танцу. Ею разработан новый метод записи танцев. Она перевела на английский язык книгу Ж. Новера «Письма о танце» и написала книгу воспоминаний «Театральная улица». В 1965 году в Лондоне широко отмечалось 80-летие замечательной актрисы. Все присутствовавшие на этом торжестве говорили об удивительном обаянии и силе духа этой женщины.

Тамара Платоновна Карсавина прожила долгую, очень достойную жизнь. Умерла она в Лондоне 25 мая 1978 года.

Вера Трефилова

Вера Трефилова родилась 26 сентября 1875 года во Владикавказе. Она была незаконнорожденной дочерью унтер-офицерской вдовы, драматической актрисы Н.П. Трефиловой, крестница знаменитой актрисы Марии Савиной. Еще ребенком она случайно попала на репетицию балетных артистов, и это решило ее судьбу – девочку повели поступать в балетную школу. На нее обратила внимание опытная балерина Екатерина Вазем, которая впоследствии стала ее преподавательницей

Вере Трефиловой следовало бы стать драматической актрисой – Савина покровительствовала крестнице, но не сложилось, и она осталась в балете. Ее актерские способности в юности не получили развития, а балетная сцена требовала особой манеры игры, и танцовщица, способная создать образ в пьесе Толстого «Власть тьмы», чувствовала себя скованно в балетных комедиях и мелодрамах. Ее сильной стороной стал танец – и он же был главным выразительным средством.

Она окончила школу в 1894 году. Это было время, когда блистали Леньяни и Кшесинская. Трефилова попала в кордебалет. Она много танцевала в операх, а в балетах ей изредка доставалось место корифейки.

Вера Трефилова. Ее лучшее выступление было в балете «Лебединое озеро»

Вера Трефилова поначалу всегда была всего лишь «одной из…», и все же она в чем-то была лучше других. Вскоре это заметили, и в 1898 году она получила первую сольную партию в балете Льва Иванова «Ацис и Галатея». Дебют прошел успешно – балетные критики ее отметили, хотя их отзывы и были не слишком восторженными.

Она взялась всерьез за свою технику: прошла курс частных уроков у Энрико Чекетти – знаменитого итальянского педагога, которому была обязана своим мастерством даже Матильда Кшесинская, училась у Николая Легата. Трефилова занималась и у других иностранных педагогов – в течение почти десяти лет она совершенствовала свое мастерство в Милане и в Париже, затем

занималась в Петербурге у Е.П. Соколовой.

Ее первой большой ролью была Тереза в балете «Привал кавалерии» (1899). Большинство критиков были единодушны в своем мнении – техника у молодой балерины достаточно высока, ее танец практически безупречен, но она не вкладывает в него душу. Однако техническая безупречность ее исполнения стала настолько высока, что порой ей отдавали предпочтение в сравнении даже с такой балериной, как Тамара Карсавина.

Вера Трефилова в роли Китри

И все же – ее талант развивался медленно. Она словно

пробуждалась, от партии к партии внося в свой танец все больше гармонии. Ей редко доставались главные партии – Вера Трефилова была «вечной подругой» героинь. Так было в «Синей бороде», в «Жавотте» и «Жизели», в «Арлекине» и «Корсаре». А ей самой нравилось исполнять серьезные роли лирико-драматического плана, несмотря на то что исполнительская внешность – невысокий рост, мелкие черты лица – больше располагали к амплуа балетной инженю.

Появился у нее и свой критик, который очень внимательно следил за ее успехами и не прощал ошибок: «Все было в ее игре и танцах томительно скучно, до того прилизано и чисто, что душой овладевает глубокая меланхолия…»

Автором заметок о творчестве балерины был Валериан Яковлевич Светлов, в то время редактор журнала «Нива». Именно от него Трефиловой доставалось больше всех. Светлов считался одним из ведущих балетных критиков Санкт-Петербурга и действительно разбирался в хореографии. При этом он был очень скуп на похвалы.

В середине 1910-х годов Вера Трефилова находилась в зените своей славы. Ей аплодировали восхищенные зрители в то время, когда на сцене блистала виртуозная Матильда Кшесинская. Одетта, исполненная Трефиловой в балете «Лебединое озеро», пожалуй, один из наиболее удачных образов, созданных балериной. Ее же называли одной из лучших исполнительниц партии Авроры в «Спящей красавице».

Но личная жизнь Трефиловой не задавалась и порой драматически влияла на ее творческую судьбу. Первый муж, А. Бутлер, сын известного сенатора, оказался картежником и пьяницей. Второй муж, Н. Соловьев, сын миллионера, потребовал ее ухода со сцены. Травля режиссера Н. Сергеева способствовала принятию решения об уходе (или была его истинной причиной). В возрасте тридцати пяти лет Трефилова неожиданно для всех оставила сцену. Ей оставалось всего полтора года до полной выслуги лет и пенсии. В бенефисе Трефиловой отказали, но милостиво разрешили прощальный спектакль и чествование при открытом занавесе. Последнее выступление Трефиловой на сцене Мариинского театра состоялось 24 января 1910 года в «Лебедином озере».

Многие считали ее прощальный спектакль завершением карьеры Трефиловой – но оказалось, что это только середина пути. Почти десять лет артистка не танцевала, но занималась с Николаем Легатом, старясь уйти от посторонних глаз, закрываясь в зале для репетиций. В 1915 году Соловьев умер – и она вновь была свободна.

Судьба часто преподносит сюрпризы, и одним из таких сюрпризов стал брак Трефиловой и Светлова в 1916 году. Строгий, пристрастный критик стал мужем балерины, к творчеству которой относился всегда так сурово! Вера Александровна была на пятнадцать лет моложе Валериана Яковлевича. В то время, когда они соединили свои судьбы, оба уже перешагнули порог зрелости – Светлову было пятьдесят шесть лет, а Трефиловой – сорок один. В жизни балерины это был уже третий брак. Светлов в 1917 году увез ее в Париж, где ими была открыта балетная студия.

Сценическая деятельность Трефиловой неожиданно возродилась в дягилевской антрепризе. В 1921 году в Лондоне она исполнила Аврору в версии дягилевской «Спящей красавицы», а в следующем – в укороченном варианте, называвшемся «Свадьба Авроры». После премьерного показа «Спящей красавицы» о Трефиловой снова заговорили как о лучшей исполнительнице партии Авроры, отдавая ей неоспоримое преимущество среди других балерин. И это несмотря на то, что танцовщица уже перешагнула порог зрелости. В 1924 году балерина выступила с дягилевской труппой в Монте-Карло. Давали «Лебединое озеро», и Трефилова еще раз поразила мастерством, с необыкновенным блеском исполнила фуэте. Танец оставался подвластен ей и в преддверии пятидесятилетия.

Матильда Кшесинская так писала о Вере Трефиловой: «… когда мы ее увидели в Монте-Карло в «Лебедином озере», то все были поражены ее стильным выходом, классическим поклоном и поразительным умением держать себя на сцене, во всем была видна наша школа: благородство в движениях, изящество поз – одним словом, тот класс, которого здесь давно не видали и отвыкли видеть. Она была исключительно хороша в этом балете, и он по справедливости считался ее лучшим. После нее все, которые выступали в «Лебедином озере», не могли даже с ней сравниться».

Последнее выступление Трефиловой за рубежом состоялось в 1926 году. Она умерла в Париже 11 июля 1943 года, почти на десять лет пережив своего мужа.

Ольга Преображенская

Она была настолько некрасива и плохо сложена, что критики недоумевали, как ее вообще приняли в Петербургское театральное училище. К тому же слабое здоровье… Тем не менее она стала признанной звездой Маринского театра. Ее танцами восхищался Мариус Петипа

Ольга Преображенская родилась 2 февраля 1871 года. Своей балетной карьерой она обязана родителям. Девочку не хотели принимать в школу, и педагогов, сидевших в приемной комиссии, можно понять: маленький хрупкий ребенок, у которого что-то неладное с ногой и, похоже, искривление позвоночника. Но родители, зная ее безумную любовь к танцам, три года подряд пытались устроить ее в училище. Наконец в 1879 году им это удалось.

Вскоре выяснилось, что у девочки настоящие балетные ноги – с безупречной выворотностью, со стальным носком, сильные и пластичные. К тому же она была удивительно музыкальна. Она училась петь, и не модные песенки, а оперные арии, прекрасно играла на рояле. Единственной ее бедой в школе была сутулость – Легату, ее педагогу, приходилось перед турами подталкивать ее в спину, чтобы она выпрямилась и вертелась правильно.

Ольга Преображенская – виртуозная танцовщица и прекрасный педагог

Чекетти учил Преображенскую шлифовке танца, чеканному исполнению трудных пассажей. Потом она ездила в Милан к знаменитой преподавательнице Катарине Беретта, которая занималась с ней отдельно по несколько часов в день. Слабая девочка сама себя сделала «железной» (ее собственное словечко) артисткой.

Ее выпускной экзамен состоялся 25 марта 1889 года. К тому времени преподаватели уже оценили ее разностороннее дарование и постарались показать ее с лучшей стороны. Однако она, не имея покровителей, рисковала застрять в кордебалете. Выручил талант – понемногу ей стали давать сольные партии, сперва незначительные, потом все более заметные.

В первые, кордебалетные, годы на сцене ее способность к импровизации оставалась скрытой. Позднее она никогда не повторяла на бис свой танец в точности, всегда вносила в него что-то новое.

Преображенская была выпущена на год раньше Матильды Кшесинской, чья карьера сразу же пошла в гору благодаря ее связи с наследником престола. Поэтому Преображенская долгое время оставалась в тени Кшесинской и довольствовалась теми партиями, которые Кшесинскую не интересовали.

Но Преображенская готова была танцевать что угодно и сколько угодно, и она получила множество благодарностей «за экстренное и успешное исполнение ролей» в разных балетах. В 1892 году она дебютировала как балерина в балете «Калькабрино». Ее выступление в 1900 году в балете «Синяя борода» в роли Изоры окончательно утвердило положение танцовщицы. Даже когда ее положение в труппе давало ей право на первые роли, она не отказывалась от менее значительных партий – могла станцевать в «Раймонде» подругу главной героини и венгерский танец. А вот роль Лизы в «Тщетной предосторожности», коронная комедийная роль балетного репертуара, досталась Преображенской чудом – по какому-то недосмотру Кшесинской, которая была единоличной хозяйкой этой роли. На первом выступлении Преображенскую ждала каверза – на сцене стояли клетки с живыми курами, кто-то оставил дверцы открытыми, и птицы выпорхнули на сцену во время танца балерины. Но она успешно довела танец до конца.

А вот роль Жизели не соответствовала характеру артистки, и партия Одетты-Одиллии тоже не удалась – не получилось контраста между строгой и светлой женственностью Одетты и торжествующим демонизмом Одиллии. Зато главные партии в «Щелкунчике» и «Спящей красавице» удачно совпали с ее индивидуальностью.

В экспериментах Михаила Фокина Преображенская сперва приняла участие, танцевала в «Шопениане» и в «Павильоне Армиды», но потом не захотела продолжать сотрудничество и высказалась в «Петербургской газете» против балетов «новейшего производства, где на первом плане не балерина и не солистки, а кордебалетные массы». Она и сама не соответствовала требованиям фокинской хореографии – он не любил импровизаторов…

В 1909 году исполнилось двадцать лет работы Преображенской в театре. Она получила звание заслуженной артистки, и дирекция предложила ей контракт гастролерши. Это ее устраивало – она отправилась танцевать в Дрезден, потом в

Милан, где ее уже знали, а в 1912 году совершила длительную поездку по Южной Америке. Кроме того, она стала преподавать в школе «Петроградского частного балета».

В годы Первой мировой войны Преображенская организовала несколько поездок артистов на фронт. Революция ее сперва не испугала, как многих балетных артистов, и она продолжала танцевать в Мариинском театре до 1920 года. Одновременно она преподавала классический танец в хореографическом училище, в Школе русского балета А.Л. Волынского.

В 1922 году Преображенская уехала за границу. Она открыла в Париже балетную студию. Эта студия дала европейскому балету немало отличных танцовщиков и танцовщиц. Среди ее учеников были Тамара Туманова и Марго Фонтейн. Преображенская была прекрасным педагогом и как никто умела «ставить руки» у своих учениц.

Кроме того, она стала ведущим преподавателем миланской балетной школы, преподавала в Лондоне, Буэнос-Айресе, Берлине и считалась там одним из лучших в мире педагогов классического балета. Кроме того, она писала теоретические статьи о методике преподавания, которые до сих пор не потеряли своей ценности.

Она была маленького роста и вскакивала на стул, чтобы видеть всех в классе. Комбинации движений она показывала очень подробно, объясняла кучу маленьких деталей. И славилась щедростью: если видела способного ребенка, снижала плату, а то и вовсе не брала денег.

Преображенская оставила преподавательскую деятельность в 1960 году. Она умерла 27 декабря 1962 года и похоронена на кладбище Монмартр.

Ольга Спесивцева

Ее называли последней легендой балетного романтизма и «красной Жизелью». В ее жизни было множество загадок. Патриарх русского балета Федор Лопухов в своей книге «Шестьдесят лет в балете» писал, что Спесивцеву «воспринимал как воплощение красоты на сцене, как носительницу идеала, иногда поруганного, но всегда остающегося идеалом». Так думали и чувствовали многие

Ольга Александровна Спесивцева родилась 18 июля 1895 года в Ростове-на-Дону в бедной актерской семье.

Когда Ольге исполнилось шесть лет, ее отец скончался от туберкулеза, оставив без средств к существованию большую семью, в которой, кроме Ольги, было еще четверо детей. Троих из них мать была вынуждена отдать в детский приют при доме ветеранов сцены. В их числе оказалась и Ольга, которая с раннего детства была одаренной и пластичной девочкой. Вскоре в числе других воспитанников Ольга Спесивцева была принята в Театральное училище вслед за старшим братом Анатолием и сестрой Зинаидой. Михаил Фокин, в 1906 году участвовавший в работе приемной комиссии, сразу обратил внимание коллег на удивительное создание – и не ошибся.

Уже на выпускном спектакле Спесивцева показала себя талантливой классической балериной. Дебют балерины на сцене Мариинского театра состоялся в 1913 году в балете «Раймонда», где она исполняла одну из эпизодических ролей. Сперва она была принята в кордебалет Мариинского императорского театра. Ее сразу стали занимать в сольных номерах классического репертуара, таких ответственных, как па-де-труа в «Лебедином озере», Амур в «Дон Кихоте». Через два года она станцевала фею Бриллиантов в «Спящей красавице», виртуозная вариация которой была исполнена с блеском, критика писала о «бриллианте чистой воды и игры».

Ольга Спесивцева. Ее называли последней легендой балетного романтизма и «красной Жизелью»

«Тело есть темница, в нее заключили душу» – эту фразу Гёте Ольга Спесивцева выписала в свою записную книжку, явственно прочувствовав, что именно в этом и заключается ее задача балерины – при помощи танца освободить душу, дать ей простор и свободу. Танец становился для нее не профессией, а насущной потребностью. От спектакля к спектаклю ее мастерство совершенствовалось – степень виртуозности Спесивцевой все чаще сравнивали с виртуозностью Анны Павловой, находя в танце юной балерины неповторимые черты. Критики писали, что «повеяло искусством чистейших форм танца, похожего на ритуал

красоты».

Уже через два года после начала ее выступлений Дягилев пригласил Спесивцеву принять участие в американских гастролях его труппы. Под влиянием своего близкого друга, писателя и критика Акима Волынского, который был яростным сторонником чистоты классического танца и непримиримым врагом новшеств Фокина, Спесивцева отказалась от участия в гастрольной поездке.

Но годом позже Ольга Спесивцева выехала на гастроли в Соединенные Штаты Америки в составе дягилевской труппы, которой руководил Вацлав Нижинский. Великий танцовщик уже был на грани безумия. Встреча с ним сильно подействовала на тонкую и впечатлительную натуру Ольги Спесивцевой.

Эта встреча сыграла огромную роль и в ее творческой судьбе, став поворотным моментом ее самораскрытия. Она стала партнершей Нижинского в классическом па-де-де Флорины и Голубой птицы, в «Сильфидах» и «Призраке розы».

По возвращении на родину положение Спесивцевой изменилось – начиная с 1917 года она становится ведущей балериной Мариинского театра. Одну за другой она танцевала ведущие партии в «Щелкунчике», «Шопениане», «Пахите». Балерина не всегда справлялась с огромной нагрузкой. Строгие и пристрастные критики стали замечать технические погрешности в исполнении.

С 1919 года Ольга Спесивцева начала заниматься у Вагановой. Она стала первой «титулованной» ученицей педагога. Занятия оказались очень полезными для молодой балерины. Именно с Вагановой она подготовила свои знаменитые партии в балетах «Жизель» и «Лебединое озеро». Вскоре Спесивцева получила звание балерины. К ее репертуару прибавились «Корсар», «Баядерка» и любимая ею, одна из лучших ролей – Эсмеральда.

Девятнадцатый год – сложнейшее время в русской истории, а потому неудивительно, что эти занятия проходили в тяжелых условиях. Все вокруг рушилось, но артисты продолжали танцевать. Именно в это время Ольга Спесивцева дебютировала в своей коронной роли – роли Жизели.

«Дух, плачущий о своих границах» – такой увидел А. Волынский Жизель-Спесивцеву. А сама она говорила: «Я не должна танцевать Жизель, я слишком в нее вживаюсь». Образ был наполнен предчувствием скорой гибели, пронизан обреченностью яркой, но краткой вспышки.

И в это же время она стала гражданской женой Бориса Каплуна – одного из тех авантюристов, кого революция вознесла очень высоко. Он был родным племянником председателя

Петроградского ЧК Моисея Урицкого, в двадцать пять лет стал управляющим делами Петроградского совета. Надо отдать ему должное – он немало помогал писателям и поэтам, помешал закрытию Мариинского театра, где в благодарность за ним была закреплена особая ложа. И он же был инициатором открытия первого в Петрограде крематория. Каплун возил туда Спесивцеву, как будто на вечеринку или в ресторан. Могло ли не повлиять на ее психику такое странное развлечение?

Каплун довольно скоро исчез из жизни Спесивцевой. Но именно он впоследствии помог ей эмигрировать, за что потом его постигли крупные неприятности. Позже, в начале тридцатых годов, он неожиданно появился в Париже. Говорили, для того, чтобы убить Ольгу. Не тогда ли ею овладела мания преследования?

Хрупкое здоровье Спесивцевой не выдержало такой нагрузки, к тому же жизнь в послереволюционном Петрограде была тяжелой. Открывшийся туберкулез легких требовал лечения и отдыха. Только в мае 1921 года Спесивцева вернулась к работе – и с блеском исполнила партию Никии в «Баядерке».

В это же время Сергей Дягилев пригласил Спесивцеву принять участие в лондонской постановке «Спящей красавицы». Получив разрешение, Спесивцева выехала на гастроли. Гастроли, кроме успеха, принесли Спесивцевой и пользу: во время участия в дягилевских постановках она работала с педагогом Энрико Чекетти. Но как только показ был завершен, она покинула труппу, несмотря на то что ей обещали блестящее будущее. Летом 1922 года Спесивцева вернулась на петроградскую академическую сцену, где исполнила одну за другой партии Авроры в «Спящей красавице», Аспиччии в «Дочери фараона», Одетты-Одиллии в «Лебедином озере».

В 1924 году, попросив отпуск для лечения в Италии, Спесивцева вместе с матерью, Устиньей Марковной, уехала из России. Директор Парижской оперы предложил балерине контракт. Согласившись, Ольга Спесивцева стала первой русской звездой в первом театре Франции.

Выступления Спесивцевой в «Жизели» сопровождались огромным успехом. Но в 1926 году она приняла приглашение Сергея Дягилева, который перестроил репертуар своей труппы на классику специально для редкостного дарования Спесивцевой. На гастролях 1927 года в Италии она танцевала «Жар-птицу», «Лебединое озеро», «Свадьбу Авроры». В том же году Жорж Баланчин специально для нее поставил балет «Кошка» на музыку А. Соге. Спектакль имел успех.

Жизнь балерины в этот период очень ярко описывает ее мать,

Устинья Марковна, в письме из Монте-Карло: «Сегодня Оля танцует, а утром ставили банки… До красоты ли… Со слезами порхала. Знала, что не под ее силу… Все заработанное уходит на отели и кормежку. Даже не остается на одежду… Ну, выкупила кольцо. Да за квартиру. А теперь февраль и март не танцевать. Дягилев при долгах… Все высчитал и дал ей такую сумму, чтоб ей только на жизнь и стало. Он ее затянет. Она очутится в кабале».

С 1932 года Спесивцева работала с труппой Фокина в Буэнос-Айресе. После смерти Анны Павловой в 1931 году ее муж Виктор Дандре организовал труппу «Классический балет» и в 1934 году пригласил Спесивцеву на десятинедельные гастроли в Австралию, предложив ей танцевать «Сильфиду», второй акт «Лебединого озера «и фокинский «Карнавал». Эта гастрольная поездка стала для балерины настоящим испытанием: к напряженной работе добавлялась еще и неспособность адаптироваться к незнакомому климату. К тому же ее тревожили мысли об оставшейся в Париже матери, которая, не дождавшись возвращения дочери, уехала в Россию. Все это сказалось на состоянии психического здоровья Спесивцевой.

После возвращения в Европу и лечения Спесивцева снова приступила к работе – открыла небольшую студию, пробовала силы в педагогике.

Надвигающаяся война, обещания богатого американца Брауна помочь вернуться в Россию закинули Спесивцеву в Америку. Однако возник конфликт, и после тяжелого объяснения Ольга Спесивцева оказалась в стенах платной психиатрической больницы. Спустя месяц мистер Браун умер, и оставшуюся без средств Спесивцеву перевели в бесплатную психиатрическую клинику, где она провела долгих двадцать два года. Из клиники ее забрал бывший партнер Антон Долин, поместив в дом для престарелых.

Жизнь Ольги Спесивцевой за рубежом окружена тайнами и загадками. И одна из них – история её возвращения (вернее – не возвращения) на Родину, в Россию. Когда ей предложили поменять подданство, она ответила: «Я русская и подданства другого не приму». Даже двадцать лет, которые она провела в психиатрической клинике, не изменили её желания – вернуться в Россию, воссоединиться с родными. Сестра танцовщицы, Зинаида Папкович-Спесивцева, в течение долгих лет боролась с равнодушием официальных инстанций, добиваясь разрешения для своей сестры воссоединиться в России с родными. Не получилось.

Спесивцева прожила долго, погрузившись в мир религиозной

философии. И остаток жизни она провела на ферме под Нью-Йорком, которую создала дочь Льва Толстого – Александра Львовна. «Хожу в церковь, со службой утихает тоска», – писала Ольга Спесивцева сестре. Балерина умерла в 1991 году, не дожив всего четырех лет до 100-летия.

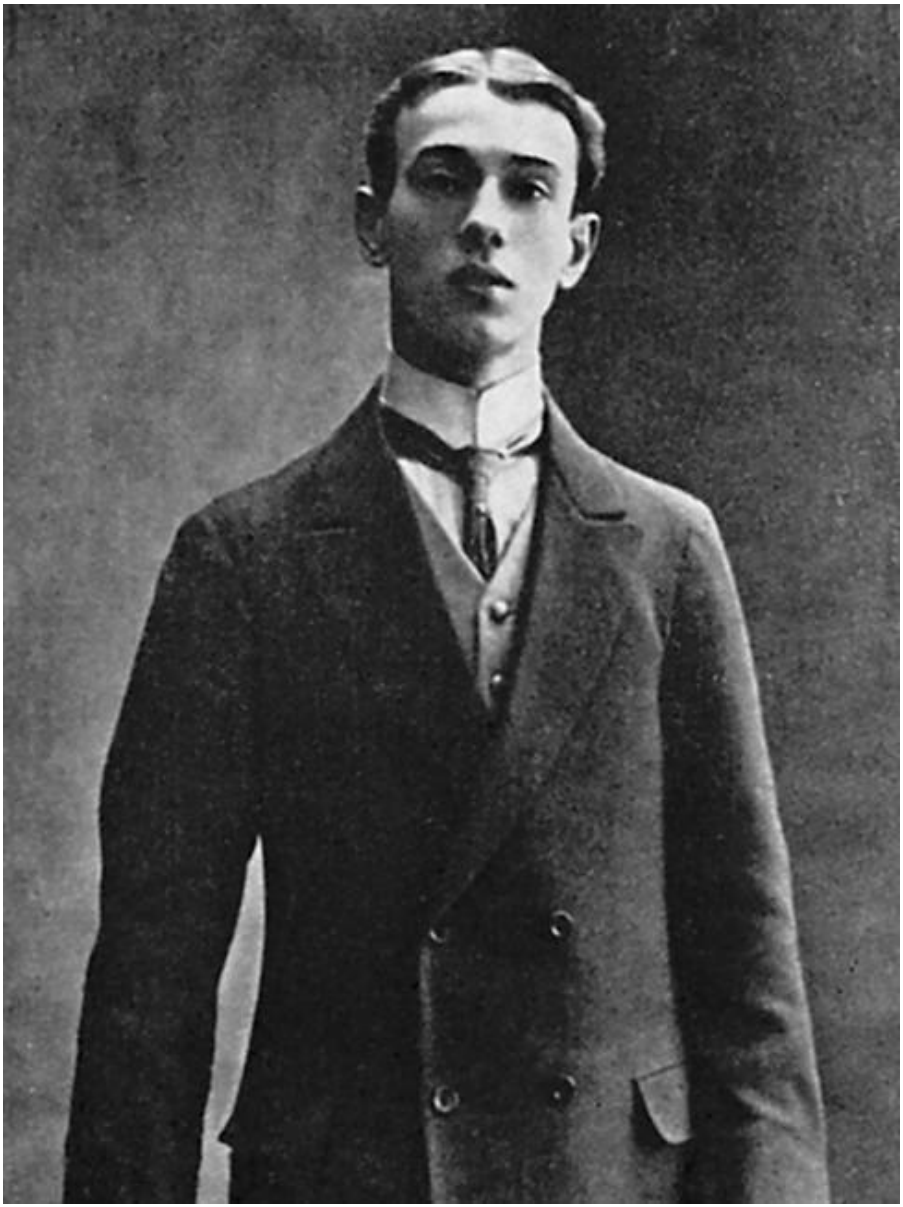
Вацлав Нижинский

«Бог танца», «восьмое чудо света», «царь воздуха» – так называли его современники. А вот что сказал о себе он сам: «Я хочу танцевать, рисовать, играть на рояле, писать стихи. Я хочу всех любить – вот цель моей жизни. Я люблю всех. Я не хочу ни войн, ни границ. Мой дом везде, где существует мир. Я хочу любить, любить. Я человек, Бог во мне, а я в Нем. Я зову Его, я ищу Его. Я искатель, ибо я чувствую Бога. Бог ищет меня, и поэтому мы найдем друг друга. Бог Нижинский»

Вацлав Нижинский родился в Киеве 12 марта 1889 года. Его отец Томаш был прекрасным танцовщиком, талантливым балетмейстером и имел собственную труппу, мать Элеонора была дочерью краснодеревщика, училась в балетной школе и была принята в труппу Варшавского театра. Поженившись, Томаш и Элеонора вместе со своей труппой ездили по России, исколесив ее вдоль и поперек, и за шесть лет странствий у них родилось трое детей – Станислав, Вацлав и Бронислава.

Когда красавец Томаш с одной из своих любовниц завел новую семью, Элеонора была вынуждена покинуть труппу. Вместе с детьми она поселилась в Петербурге, решив, что в столице проще всего будет найти врачей, необходимых старшему сыну Станиславу, – еще в шесть лет мальчик выпал из окна, ударился головой о мостовую, и его умственное развитие остановилось.

Оставшись практически без средств к существованию, одна в чужом городе, Элеонора пыталась найти возможности выжить, и прежде всего ей необходимо было как-то пристроить детей. Девятилетнего Вацлава мать решила отвести в Императорскую школу балета, Элеонора мечтала, что по окончании учебы Вацлав сможет поступить в знаменитый Мариинский театр. Ко всему прочему, государство полностью брало на себя содержание учеников, и это тоже было немаловажно.



Вацлав Нижинский – «бог танца», «восьмое чудо света», «царь воздуха»

20 августа 1898 года Элеонора привела сына на приемные экзамены.

«Благодаря славе Томаша имя Нижинского было известно экзаменаторам, – пишет биограф Нижинского Ричард Бакл, – но и речи не могло быть о том, чтобы принимать учеников, учитывая какие-либо иные обстоятельства, кроме их достоинств. Вацлав

производил впечатление не слишком развитого маменькиного сынка. К счастью, на него обратил внимание преподаватель младших классов у мальчиков Николай Легат. Он попросил Вацлава отойти на несколько шагов назад и прыгнуть. Прыжок был феноменальным. Ребенка приняли в училище».

Товарищи по училищу не любили Вацлава. Мальчишки презирали его за то, что он поляк, и смеялись над его странными то ли монгольскими, то ли татарскими чертами лица, придумав ему прозвище «япончик». К тому же Вацлав был молчаливым, замкнутым и слишком медленно соображал. Однако он не смирялся с унижениями и всегда давал отпор обидчикам, из-за чего часто бывал наказан, но никогда и никому не жаловался на несправедливость.

В учебе Нижинский подавал большие надежды. Он был первым в танцевальном классе, учителя гордились им и могли бы выпустить из школы на два года раньше положенного срока, если бы помимо танцев Вацлав мог сдать экзамены по общеобразовательным предметам. Но он едва с ними справился и даже завалил экзамен по истории. На это преподаватели закрыли глаза – Нижинского уже ждал Мариинский театр.

Карьера юного артиста началась очень успешно. Он быстро стал популярен. В первый свой сезон в Мариинском театре он танцевал практически во всех классических балетах и в новых постановках Фокина. Он был партнером Матильды Кшесинской, Анны Павловой, Ольги Преображенской. Он был романтическим юношей в «Шопениане», рабом Клеопатры в «Египетских ночах», пажом в «Павильоне Армиды». В жизни его никак нельзя было назвать красавцем, но на сцене Нижинский преображался, в движениях появлялась грация, его пластика была завораживающей. Зрителям в зале он казался обольстительно красивым.

Однако, при всей своей одаренности, Нижинский был совершенно не приспособлен к жизни за пределами сцены, он не умел и не любил заботиться о хлебе насущном, и ему непременно был нужен покровитель, – некто сильный и предприимчивый, кто заботился бы о нем. Первым таким покровителем стал для него князь Павел Дмитриевич Львов, большой любитель балета и красивых юношей. Вскоре на Нижинского обратил внимание Сергей Дягилев, который собирался покорить Париж русским балетом, и пригласил артиста в свою труппу.

В программу сезона 1909 года вошли балеты Михаила Фокина, и Нижинский покорил парижскую публику. Затем, вернувшись домой, он успешно танцевал на сцене Мариинского театра, исполнял всевозможные вставные па-де-де и танцы, в

которых постановщики всячески обыгрывали его удивительный прыжок. Кроме того, Фокин готовил спектакли для второго парижского сезона. Нижинскому предназначались роли Арлекина в «Карнавале», Раба в «Шехерезаде» и Альберта в «Жизели», а также два номера в дивертисменте, в которых было множество технических трудностей. Успех был гарантирован. И опять Нижинский вернулся в Санкт-Петербург победителем. Ему предстояло исполнить партию Альберта в спектакле Мариинского театра. Но тут-то и случился скандал.

25 января 1911 года Нижинский вышел на сцену в том самом костюме, созданном по эскизу Александра Бенуа, в котором танцевал в Париже. Это была копия исторического немецкого костюма четырнадцатого века с сильно обтягивающим трико. Императрице Марии Федоровне это показалось неприличным. Театральная дирекция, перепугавшись монаршего гнева, поспешила уволить Нижинского.

Что ему оставалось, кроме антрепризы Дягилева? Русские зрители больше его не видели. Сменялись сцены городов всего мира – Париж, Дрезден, Вена, Монте-Карло, Лондон, Нью-Йорк, – всюду Нижинского сопровождал ошеломляющий успех. История с костюмом послужила отличной рекламой. А Дягилев, не довольствуясь блестящим исполнением балетных партий, решил воспитать из своего друга хореографа. Первой постановкой Нижинского была миниатюра «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Дебюсси.

Вот как, если верить воспоминаниям танцовщика Сержа Лифаря, это началось: «Сергей Павлович сидел с Нижинским на площади Святого Марка в Венеции, и тут ему вдруг, мгновенно, пришла в голову пластическо-хореографическая мысль сделать «Фавна». Сергей Павлович тут же вскочил и стал показывать около двух больших колонн венецианской площади угловатую тяжёлую пластику Фавна… Первый творческий опыт Нижинского был мучительным и потребовал громадной затраты времени и сил не только Нижинского, растерявшегося, беспомощного, но и Бакста, и самого Дягилева… Дягилев присутствовал при всех репетициях – а их было больше ста! Нижинский ставил отдельно каждый такт и после каждого такта поворачивался к Дягилеву и спрашивал «Так, Сергей Павлович? Ну а теперь что?»»

Премьера вылилась в скандал. 22 мая 1912 года публика в зале театра Шатле чуть не передралась. В завершение миниатюры Фавн, лежащий на покрывале убежавшей нимфы, то ли действительно сделал двусмысленный жест, то ли показал зрителям, будто собирается… Это было для парижан не менее дерзко, чем обтягивающее трико для петербуржских придворных

дам. Пресса назвала «находку» Нижинского непристойностью, великий скульптор Огюст Роден вступился за начинающего хореографа. Досталось и Родену…

Однако непривычная пластика, предложенная Нижинским, показалась Дягилеву перспективной, и он решил, что балетмейстер должен поставить балет Игоря Стравинского «Весна священная» – уже полноценный спектакль. Ритмическая сложность музыки будоражила творческую фантазию, Нижинский создавал диковинно новую хореографию, в которой – неуклюжие движения, сомкнутые фигуры, ноги завернуты носками внутрь, локти прижаты к телу, тяжелые втаптывания в землю. Музыка и пластика слились воедино, чтобы воспроизвести могучее стремление природы и первобытного человека к стихийному обновлению. И эта премьера тоже оказалась скандальной. У одних зрителей и критиков – яростное неприятие, у других – столь же яростный восторг.

Хотя «Весна священная» прошла всего шесть раз, этот спектакль стал одной из вершин современного балетного театра, а также величайшим стимулом для его дальнейшего развития. Сразу же после премьеры балета Стравинский писал: «Общность наших замыслов не порывалась ни на секунду». И за четыре года до смерти, в 1966 году, 84-летний композитор подтвердил: «Лучшим воплощением «Весны священной» из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского».

В сезон 1913 года Нижинский поставил также балет «Игры» на музыку Дебюсси. Сам он назвал это произведение «поэмой в танце», а в программах было напечатано «балет 1930 года». Скандала не было, но Дебюсси решительно не понял хореографии.

Но властный Дягилев переоценил свое влияние на Нижинского. Тот уже тяготился зависимостью от антрепренера. А на спектаклях с участием Нижинского почти каждый вечер можно было видеть изящную синеглазую блондинку. Это была Ромола Пульски, дочь известной венгерской актрисы и первого директора Венгерской национальной галереи. Девушка влюбилась в танцовщика и твердо решила стать его женой.

Ромола стала брать уроки танца у Чекетти и умудрилась поступить в дягилевскую труппу. Она ждала своего часа – и он настал. 15 августа 1913 года дягилевская труппа отправилась в турне в Южную Америку. Дягилев был вынужден отпустить Нижинского одного, потому что боялся путешествовать по морю. Вацлав впервые оказался предоставлен сам себе.

Ромола постоянно старалась попадаться ему на глаза и развлекала беседами. Нижинский был немногословен и замкнут,

и девушке приходилось стараться за двоих.

Когда плаванье уже почти завершилось, один из их общих друзей подошел к Ромоле и сообщил ей, что Нижинский просил узнать его, согласится ли она выйти за него замуж. Потом он и сам на ломаном французском объяснился в любви. Разумеется, Ромола тут же дала согласие. Она понимала, что для Нижинского это – побег на волю, но надеялась, что справится со всеми трудностями. 10 сентября 1913 года в Буэнос-Айресе Вацлав Нижинский и Ромола Пульски сочетались браком в католической церкви Архангела Михаила.

Когда Дягилев узнал о помолвке своего протеже, он впал в ярость и в сердцах приказал отправить Нижинскому телеграмму, где говорилось, что «Русский балет» больше не нуждается в его услугах. Нижинский с удовольствием принял отставку. Теперь он был предоставлен сам себе, и ему казалось, что он будет счастлив, если заживет так, как хочет сам. Нижинский полагал, что будет чувствовать себя спокойнее, избавившись от удушающей опеки Дягилева, который теперь казался ему дьяволом, забравшим его душу в обмен на славу и успех.

Но, оторвав Нижинского от Дягилева, Ромола отлучила мужа от подлинного искусства. Она делала все, что могла, но самостоятельность Нижинскому была противопоказана. Он организовал собственную труппу и даже заключил контракт с театром «Палас» на восемь недель. Но через три недели выступлений дирекция театра расторгла контракт. Эта неудачная антреприза оставила семью Нижинских без денег. А в июне 1914 года родилась дочь Кира.

Нижинские решили ехать в Санкт-Петербург. Но на пути, в Будапеште, их застала Первая мировая война. Нижинский был интернирован, вместе с женой и дочерью он жил в Будапеште в качестве военнопленного. По приглашению венского театра в 1916 году он возвратился к творческой деятельности. Среди его замыслов была постановка балета «Тиль Уленшпигель» на музыку Рихарда Штрауса. Однако осуществить эту работу ему удалось только на гастролях в Америке, вновь в труппе Дягилева, куда он вернулся в том же 1916 году.

Постепенно у Нижинского все сильнее стали ощущаться признаки тяжелого душевного заболевания. Последний его спектакль – балет «Призрак розы» – состоялся 26 сентября 1917 года, а последний свой танец он станцевал в 1919 году в Швейцарии. В этом же году, в возрасте тридцати лет завершилась творческая жизнь великого танцовщика и хореографа. Следующие тридцать лет жизни уже не были связаны с балетным театром.

Дягилев несколько раз пытался оживить мозг Нижинского,

воздействуя на него танцем. Так, 27 декабря 1928 года в Париже он привез Нижинского в Оперу на балет «Петрушка», в котором танцовщик создал одну из лучших своих партий. Но Нижинский остался равнодушным. После смерти Дягилева опыт по оживлению рассудка Нижинского повторила Ромола. В июне 1939 года она пригласила Сержа Лифаря потанцевать перед мужем. Лифарь танцевал до изнеможения, но Нижинский оставался безучастным. Как вдруг некая таинственная сила подняла его, и он взлетел в прыжке, а затем вновь впал в беспамятство. Фотограф Жан Манзон, присутствующий при этом чуде, успел запечатлеть последний прыжок безумного бога танца Нижинского.

Нижинский умер ранней весной, 8 апреля 1950 года, в Лондоне. Его похоронили на кладбище Сент-Мерилебен, а через три года прах танцовщика перевезли в Париж и похоронили на кладбище Монмартра.

Бронислава Нижинская

Она была младшей сестрой знаменитого танцовщика. Сколько могла – жила рядом с братом, намеренно или неумышленно держась в его тени. Но ее собственный балетмейстерский талант был не меньше

Бронислава Нижинская родилась в Минске 8 января 1891 года. Она была третьим ребенком в семье Томаша Нижинского и Элеоноры Береды. В 1902 году она поступила в Императорское театральное училище в Санкт-Петербурге, где училась танцевальному мастерству у известного педагога Энрико Чекетти. Окончив училище, в 1908 году Нижинская вошла в состав труппы Мариинского театра. Рецензенты отмечали силовой, «мужественный» характер ее манеры, свободной от декоративной сладкой «женственности» – и почти такой же, как у брата Вацлава, полетный прыжок. В упрек танцовщице Нижинской ставили блеклую внешность и неудовлетворительную – по канонам классического балета – фигуру.

В 1909 году Вацлав и Бронислава Нижинские приняли приглашение Сергея Дягилева и отправились с ним во Францию. Участие в «Русских сезонах» принесло Брониславе успех, хотя ее известность не шла ни в какое сравнение с феноменальной популярностью брата. В балетах Михаила Фокина Нижинская танцевала Бабочку в «Карнавале», Вакханку в «Нарциссе» и Уличную танцовщицу в «Петрушке».

Как и все участники дягилевской антрепризы, она оставалась артисткой Мариинского театра, но танцевала там всего три года. В 1911 году Бронислава демонстративно уволилась из труппы в знак протеста против увольнения Вацлава. Нижинский был выдворен из театра со скандалом, по приказу высочайших особ: выступая в балете «Жизель», он надел слишком откровенный облегающий костюм, шокировавший вдовствующую императрицу. Так русский балет лишился одного из лучших артистов, а Бронислава Нижинская впоследствии ставила свои спектакли где угодно, кроме России. В Санкт-Петербурге состоялся лишь ее балетмейстерский дебют – в 1916 году на концерте в Петербургском народном доме двадцатипятилетняя Нижинская впер – вые показала свою хореографию. Это были номера «Осенняя песня» и «Кукла», которые Бронислава исполнила вместе с первым мужем, танцовщиком Александром Кочетовским.

Бронислава Нижинская – младшая сестра знаменитого танцовщика

С 1919 года она на несколько лет застряла в Киеве, где имела собственную студию, преподавала, выпустила книгу, ныне – библиографическую редкость, под названием «Школа движения: теория хореографии». На Украине были созданы ее балеты «Мефисто-вальс» и «Траурный марш».

Лишь в 1921 году Брониславе удалось уехать в Париж, к Дягилеву, у которого она была единственной женщиной-хореографом. Дягилев, имевший особое чутье на таланты, поверил в балетмейстерские возможности Нижинской. К тому же

после разрыва с Леонидом Мясиным надобность в хореографе была острейшая.

Вплоть до 1924 года Нижинская оставалась основным постановщиком в «Русском балете». Сотрудничество с Дягилевым она начала с переделки пантомимы, сочинения вставного номера и вариаций для «Спящей красавицы». Танец-гопак «Три Ивана» был призван поразить английских зрителей экзотикой с Востока.

Потом началось сотрудничество Нижинской со Стравинским: балеты «Байка про Лису» и «Свадебка» по мотивам древнерусского свадебного обряда.

Рецензенты отмечали, что она усвоила находки и Фокина, и своего брата, но предлагала собственный вариант хореографических решений для воплощения первобытной силы обряда. Парадоксальным открытием «Свадебки» стало то, что при всей новаторской смелости хореографии сочинение Нижинской было ближе к традициям классического балета, чем творения Фокина и Нижинского. Новый спектакль объявили даже провозвестником «неоклассицизма».

Нижинская поставила для Дягилева «Лани» («Лоретки») и «Голубой экспресс», используя приметы европейской «шикарной» жизни для либретто и музыку современных французских композиторов. Ее интересовали возможности, открывающиеся при контакте танца с джазовым и мюзик-холльным типом культуры 20-х годов.

Уйдя от Дягилева, Нижинская объездила весь свет: от Буэнос-Айреса до Вены, от Берлина до Лос-Анджелеса. Ее второй муж Николай Сингаевский был и ее менеджером. Нижинская создала на недолгий срок собственный коллектив, участвовала в постановках «Русской оперы» в Париже и подписала контракт с бывшей соотечественницей Идой Рубинштейн, красавицей, миллионершей и танцовщицей-любительницей. Рубинштейн имела в Париже труппу и одно время доставляла серьезное беспокойство Дягилеву, боявшемуся конкуренции.

До Второй мировой войны появились ее балеты – «Концерт» Шопена, «Болеро» на музыку Равеля, «Этюды» Баха и «Гамлет» – в последнем она сама исполнила главную роль. В 1936 году именно в номере, поставленном Нижинской, в последний раз вышла на сцену Матильда Кшесинская.

Угроза миру в Европе конца 30-х годов вынудила Нижинскую эмигрировать в Америку, где она основала студию в Голливуде и руководила школой «Балле тиэтр» в Нью-Йорке. В 50-е годы создано ее «Рондо каприччиозо» на музыку Сен-Санса для прекрасной балерины Розеллы Хайтауэр. В 1960 году Нижинская вернулась к «Спящей красавице», поставив спектакль для труппы

маркиза де Куэваса. Вторая волна известности накатила на нее после приглашения от известного английского хореографа Фредерика Аштона, ставшего руководителем Королевского балета Великобритании. Бывший танцовщик Нижинской стал первым после долгого перерыва, кто попросил ее вспомнить сначала «Лани», а потом «Свадебку». Позже спектакли были восстановлены еще в нескольких труппах.

Конец жизни Бронислава Нижинская посвятила работе над мемуарами, получившими в печати название «Ранние воспоминания». Воспоминания написаны ради реабилитации памяти гениального брата, о котором, по мнению сестры, ходило слишком много недостоверных слухов и откровенных сплетен.

Бронислава Нижинская умерла от сердечного приступа 21 февраля 1972 года в Лос-Анджелесе.

Анна Павлова

Современники говорили, что, глядя на нее, они видели не танцы, а воплощение своей мечты о танцах. А для нее самой танец был всем – и реальностью, и мечтой, и жизнью, и тем, что ждет за пределами жизни. Ее последние слова были: «Приготовьте мой костюм Лебедя…»

Анна Павлова родилась 31 января 1881 года в Санкт-Петербурге, в семье солдата и прачки (по другим источникам, внебрачная дочь еврейского банкира). В пятилетнем возрасте Павлова увидела в Мариинском театре балет «Спящая красавица», который и решил ее судьбу. В 1891 году поступила на балетное отделение Петербургского театрального училища, где занималась у Е.О. Вазем, П.А. Гердта.

Вот как вспоминает о ее школьных годах Тамара Карсавина в книге «Театральная улица»:

«Не обладая достаточной проницательностью, мы восхищались только виртуозностью танца, нашим идеалом была крепкая коренастая фигура Леньяни. И сама Павлова тогда вряд ли осознавала, что в ее хрупкости и некоторой ограниченности технических возможностей как раз и таилась огромная сила ее неповторимой и чарующей индивидуальности. Романтизм в ту пору вышел из моды. Даже сама фигура танцовщиц по сравнению с силуэтами тех, кто танцевал полвека назад, явно демонстрировала изменение вкусов публики, охладевшей к воздушным видениям и восхищавшейся теперь более земными прелестями.

Худоба считалась врагом красоты, и все сходились на мнении, что Анна Павлова нуждалась в усиленном питании. Она, очевидно, придерживалась такого же мнения, так как добросовестно глотала рыбий жир, который наш врач считал панацеей от всех зол, мы же все его ненавидели. Подобно всем нам, она старалась подражать нашему идеалу виртуозности, Леньяни. К счастью для Павловой, Гердт сумел распознать сущность ее таланта. Ему было больно видеть, как его хрупкая ученица пытается выполнить то, что легко давалось мускулистой итальянской танцовщице. Он посоветовал ей не гнаться за эффектами, подвергающими опасности ее хрупкий организм.

Анна Павлова. Для нее танец был всем – и реальностью, и мечтой, и жизнью

Во время дебюта Павлова очень переживала из-за своих «недостатков». Но ей было суждено вернуть на нашу сцену забытое очарование романтических балетов эпохи Тальони».

В 1899 году, по окончании училища, Анна Павлова была принята в труппу кордебалета Императорского балета Мариинского театра.

Высокая, стройная, с удлиненными по форме руками и ногами с высоким подъемом, в юности она не владела виртуозной техникой, не обладала «стальным носком». Впоследствии, чтобы

исполнять партии, созданные М.И. Петипа для итальянских виртуозок, Павлова занималась частным образом с Энрико Чекетти в Петербурге и с главным педагогом школы «Ла Скала» в Милане Катариной Беретта.

Уже 19 сентября 1899 года Павлова дебютировала в маленькой роли в «Тщетной предосторожности», затем последовали роли в «Волшебной флейте» и в «Баядерке». В 1903 году ей была доверена партия Жизели, и молодая балерина поразила всех глубиной психологической трактовки образа и красотой танца. Вслед за этим успехом Павлова получила главные роли в «Наяде и рыбаке», «Пахите», «Корсаре», «Дон Кихоте». В то же время воздушная, похожая на сильфиду Павлова благодаря природному темпераменту с огромным успехом танцевала испанские и демихарактерные партии классического репертуара (уличная танцовщица в «Дон Кихоте», панадерос в «Раймонде»).

А. Павлова в номере «Умирающий лебедь»

В 1906 году Анна Павлова стала балериной Императорской сцены. Работа с Михаилом Фокиным открыла для нее новый репертуар. Индивидуальность балерины, стиль ее танца, парящий прыжок в 1907 году навели Фокина на мысль о возрождении романтического балета. Так появилась «Шопениана» – тонкая стилизация в духе изящной ожившей гравюры эпохи Тальони. В «Шопениане» Павлова танцевала мазурку и Седьмой вальс с

Вацлавом Нижинским.

Ее летящий арабеск вошел в историю – художник Валентин Серов увековечил его на афише к «Русским сезонам» в Париже в 1909 году.

В 1907 году Павлова танцевала с труппой Фокина в Москве, и это принесло ей всероссийскую славу. Именно после этих гастролей, в качестве расплаты за денежный долг Фокин поставил для Павловой «Умирающего лебедя», ставшего ее несомненной артистической удачей. Содружество Фокина и Павловой оказалось плодотворным – она танцевала в его «Павильоне Армиды», в «Египетских ночах». Не помышляя о новаторстве и низвержении эстетики прошлого, одним своим обликом, манерой танца она реформировала балет, изменила отношение к нему во всем мире.

8 мая 1908 года в Гельсингфорсе Павлова танцевала Терезу в «Привале кавалерии», затем гастроли продолжились в Стокгольме, Копенгагене, Праге, в городах Германии и закончились в Берлине. Этот год следует считать началом ее международного признания. В мае 1909 года на гастролях с артистами Мариинки в Берлине она танцевала «Жизель» вместе с Николаем Легатом.

Естественным для Павловой было попробовать ставить самой. Такую попытку она предприняла в 1909 году на спектакле в Суворинском театре в честь 75-летнего юбилея владельца – А. Суворина. Для своего дебюта Павлова выбрала «Ночь» Рубинштейна. Она появилась в белом длинном хитоне с цветами в руках и волосах. Патетика оправдывалась наивной искренностью чувства. Свободные движения корпуса и рук создавали впечатление импровизации, напоминая о влиянии Дункан. Но и классический танец, включая пальцевую технику, присутствовал, дополняя выразительные жесты. Самостоятельное творчество Павловой было встречено с одобрением. Следующими номерами были «Стрекоза» Ф. Крейслера, «Бабочка» Р. Дриго, «Калифорнийский мак».

Для Дягилева участие Анны Павловой в его антрепризе означало гарантию успеха. Несмотря на то что ее пребывание у Дягилева было весьма кратковременным, во всем цивилизованном мире дягилевский балет и поныне ассоциируется с именами Павловой и Нижинского.

Но ей многое не нравилось в дягилевской антрепризе. Павлова часто говорила, что красота танца значила для нее всё, а уродство – ничего, и категорически отвергала то, что казалось ей уродливым. В этот список входили и пластические элементы новой хореографии, и музыка Стравинского в «Жар-птице»,

казавшаяся ей недостаточно мелодичной. Павлова, великая балерина классического стиля, не приняла эстетики тех хореографов-новаторов, которые вслед за Фокиным пришли в «Русские балеты» Дягилева и произвели революцию в мире танца.

В 1910 году в Лондоне она организовала собственную балетную труппу, чтобы ставить классику, и с ней отправилась в кругосветное балетное турне. Дебют в Нью-Йорке состоялся 16 февраля 1910 года. За ним последовали концерты в Бостоне, Филадельфии, Балтиморе.

Спутником Анны Павловой во время этого турне был Михаил Мордкин, знаменитый солист Большого театра, «Геракл балетной сцены», позднее – основатель «Американского балета». Он танцевал с Павловой в 1910–1911 годах, после ухода балерины от Дягилева. Их сценический союз постепенно перерос в любовный роман. Однако он оказался неудачным и в личном, и в творческом плане. История окончилась скандальным разрывом.

В августе 1911 года Павлова ненадолго вернулась на родину. Теперь это для нее были «русские гастроли». Станцевав в Мариинском театре «Баядерку» и «Жизель», она уехала в Лондон, где был Дягилев со своей антрепризой. Павлова сменила Карсавину в «Жизели» и танцевала с Нижинским: с ним же она впервые исполнила партию рабыни в «Клеопатре». А в ноябре 1911 года отправилась в турне по городам Англии, Шотландии и Ирландии.

В 1912 году к Павловой присоединился покинувший Россию из-за финансовых неприятностей барон Виктор Дандре. Труппе был нужен надежный администратор, а Дандре оказался именно таким человеком. Некоторое время спустя Павлова вышла за него замуж. Решив поселиться в Англии, она купила дом «Айви-Хауз» в одном из районов Лондона – Хэмпстеде.

Первая мировая война застала Павлову в Берлине, где она была ненадолго задержана как «русская шпионка». Балерина вернулась в Россию, но война и балет несовместимы – и она вместе со своей труппой отправилась через океан и в течение долгого времени гастролировала по Северной и Южной Америке. Октябрьский переворот в Петрограде произошел, когда она блистала в Латинской Америке: Рио-де-Жанейро, Монтевидео, Буэнос-Айрес, Сантьяго, Лима, Ла-Пас, Кито, Каракас, Коста-Рика, Гавана… Павлова была первой Жизелью, которую увидели любители балета этого полушария.

За 22 года бесконечных турне Павлова проехала на поезде более полумиллиона километров, по приблизительным подсчетам, она дала около 9 тысяч спектаклей. Это был действительно труд на износ. Был период, когда итальянский

мастер Нинолини изготовлял для Анны Павловой в год в среднем две тысячи пар балетных туфель, и ей их едва хватало.

Но, при всей своей преданности искусству балета, Анна Павлова любила мир моды, охотно фотографировалась и даже позировала в мехах известных домов моды Берлина и Парижа 1910-х и 1920-х годов. В Англии она рекламировала туфли обувной фирмы «H. & M. Rayne», которые носила, по ее словам, и на сцене, и в жизни. Стиль одежды «a la Pavlova» стал настолько популярен, что преподнес миру моды атлас «Павлова», выпущенный в 1921 году. Именно Павлова ввела моду на драпированные в испанской манере расшитые манильские шали с кистями, которые она умела носить так изящно.

В январе 1931 года поезд, в котором Павлова возвращалась в Париж с Лазурного берега Франции, потерпел аварию возле Дижона. Сама прима не пострадала, хотя упавший кофр сильно ударил ее по ребрам. Но ей пришлось холодным зимним утром в пижамке и легком пальто идти пешком до ближайшей станции и там в течение двенадцати часов ждать следующего поезда. Павлова подхватила простуду, которая перешла затем в тяжелейший плеврит. В таком состоянии она отправилась на гастроли в Голландию. Незадолго до своего отъезда, уже совсем больная, она пришла заниматься в парижскую студию Веры Трефиловой. Там она почувствовала сильный жар и все же решила гастролей не отменять.

17 января 1931 года знаменитая балерина прибыла на гастроли в Нидерланды, где ее хорошо знали и любили. В честь «русского Лебедя» голландцы вывели особый сорт белоснежных тюльпанов и назвали их «Анна Павлова».

В программке выступления балета Павловой, напечатанной в Голландии за два дня до ее кончины, имя балерины в составе исполнителей не значилось. Она уже не выходила из своих сиреневых апартаментов в гостинице. Между тем труппа продолжала готовиться к гастролям в Брюсселе. Но гастроли не состоялись. Неожиданная смерть великой балерины, наступившая в час ночи с четверга на пятницу 23 января 1931 года в гаагской «Hotel des Indes», потрясла весь мир.

Прах Павловой, заключенный в белую мраморную урну, покоится на кладбище «Гольдерс-Грин», недалеко от ее любимого «Айви-Хауз».

Балет в двадцатом веке

Можно сказать, что современная зарубежная хореография началась в 1909 году. 19 мая в Париже состоялся первый балетный спектакль знаменитых «Русских сезонов», организованных Сергеем Дягилевым. Забытый французский театр «Шатле», где выступали российские артисты, стал вдруг театрально-художественным центром Парижа, куда спешили поэты, музыканты, артисты, скульпторы. Русские мастера балета вернули классический танец сперва во Францию, а затем и в другие страны Европы и Америки.

Антреприза Дягилева просуществовала двадцать лет. В 1929 году труппа, носившая название «Русский балет», распалась, а ее участники разбрелись по свету. Они собирали небольшие коллективы и давали спектакли, потом стали создавать школы, студии, преподавать в классах совершенствования. В них входили дягилевцы и те балетные артисты, которые во время революции и Гражданской войны покинули Россию. Фактически Дягилев их спас – он своими «Русскими сезонами» вызвал такой интерес к балету, что эти прекрасно обученные танцовщики смогли найти себе место в изменившемся мире, прижиться в других странах и воспитать там учеников. Фактически они создали национальные балеты многих европейских государств и Америки.

Слава русского балета приводила к курьезам – танцовщики были вынуждены брать себе русские псевдонимы, чтобы привлечь публику. В Англии Хильда Маннингс стала Лидией Соколовой, Патрик Чиппендол Хили-Кей превратился сперва в Патрикеева, потом в Антона Долина, Алисия Маркс – в Алисию Маркову. Датчанка Ригмор Стром в труппе Михаила Мордкина стала мисс Строгановой. Но казачий генерал Василий Григорьевич Воскресенский, собравший в 1932 году труппу «Русского балета Монте-Карло» из бывших дягилевцев, был известен как полковник де Базиль.

Восстановление классического балета на западе после Первой мировой войны проходило в нелегкой обстановке – окрепли и вошли в моду направления хореографии, возникшие в начале двадцатого века. Их принято называть «танец-модерн», хотя каждый экспериментатор давал своему детищу особое название: «современный танец», «выразительный танец», «новый художественный танец», «ритмо-пластический танец»… Но для всех направлений было свойственно отрицание законов классической хореографии – хореографы работали под девизом «Долой выворотность, пуанты и каноны!» Они полагали, что

хореография, осваивающая новые темы и раскрывающая внутренний мир современного человека, в устаревших приемах не нуждается. Начался поиск иных выразительных средств – в реконструированных по картинкам танцах давно минувших эпох, в пластике и ритмах восточных танцев, в прозе, стихах и навеянных музыкой образах.

Предшественниками современных направлений были Франсуа Дельсарт и Эмиль Жак-Далькроз. Дельсарт изучал «телесные движения», пластическую выразительность детей, взрослых и душевнобольных, пытался систематизировать жесты по смысловому значению и по эмоциональной окраске. Он стал основателем науки о телесной выразительности, о человеческом теле, как художественном орудии выразительности, и за это современный балет многим ему обязан. Но Дельсарт не создал своей системы и не разработал методики ее преподавания. Он не придавал особого значения музыке. Кое-что из его наследия использовали педагоги художественной гимнастики.

Основоположник ритмической гимнастики Эмиль Жак-Далькроз, наоборот, полагал, что движение становится искусством благодаря ритму. Он писал: «…только музыка достаточно быстро и непосредственно воздействует на наши нервные центры, чтобы давать движущемуся телу импульсы».

Одновременно рождался «свободный пластический танец» – артистки, которые были первыми в этом направлении, не увлекались теорией, а сочиняли свои композиции так, чтобы получалось в первую очередь красиво. Три американки стояли у его истоков – Лой Фуллер, Рут Сен-Дени и Айседора Дункан. Дункан напомнила о красоте естественных движений, Фуллер обогатила танец сочетанием телодвижений с летящей материей. Рут Сен-Дени создала восточный культ пластики и восточных танцев.

Особенно интенсивно развивался танец-модерн там, где не было устойчивых традиций классического балета, – в Америке и Германии. В Германии он даже надолго вытеснил все остальные виды танцевального искусства, и прежде всего классическую хореографию, которая по-настоящему стала там возрождаться только в конце сороковых годов.

Большой успех в Германии имела Айседора Дункан, там развернула свою деятельность и ее последовательница Мари Вигман. Оригинальные черты хореографии Вигман, резко отличавшие ее от классического балета, – мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались ее танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле. Наряду с Мари Вигман и

теоретиком Рудольфом Лабаном большими творческими достижениями отмечен путь еще одного немца – Курта Йосса. Его антивоенный балет «Зеленый стол» стал одним из выдающихся достижений той эпохи.

Немецкий танец-модерн, в отличие от красивых естественных поз Айседоры Дункан и гармоничности ее постановок, отличался особой остротой формы, внезапной сменой ритмов, был склонен то к патетическим жестам, то к трагическому гротеску.

Марта Грэхем в Америке тоже создала собственный хореографический словарь, главным элементом которого стал, в частности, механизм, по ее терминологии, «усилия» и «расслабления». Техника Грэхем ныне принята во всем мире. Хотя первые ее работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли Грэхем постановки, посвященные необыкновенным женщинам – героиням европейской истории (Жанна д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокаста), Библии (Юдифь).

В течение 1930-х и 1940-х годов наивысшего развития в Европе и Америке достигли такие черты танца модерн, как углубленная психологичность, драматическая напряженность. Пластика была подчеркнуто «антибалетна». Классический балет существовал, но не всюду выдерживал конкуренцию. Положение спасали русские артисты-гастролеры, знакомившие с шедеврами Перро, Петипа и Фокина весь свет, забиравшиеся в такие уголки, где публика мало того, что понятия не имела о пачках и пуантах, но еще и не могла вообразить спектакля, в котором все артисты молчат и лишь музыка звучит. В Австралии, например, случалось, что зрители требовали вернуть им деньги за билеты на том основании, что они не услышали со сцены ни одного слова.

Весь мир объездила труппа Анны Павловой. Шанхай, Манила, Гонконг, Малайя, Ява, Сингапур, Япония, Бирма, Индия, Египет, Южная Африка, Австралия, Новая Зеландия – вот далеко не полный список тех городов и стран восточного полушария, не говоря уже о европейских государствах, в которых танцевала великая петербургская балерина. В Рангуне ее труппу называли «Сенсацией цивилизованного мира». За вечные разъезды по морям и океанам, с континента на континент Павловой подарили титул «Терпсихоры пакетботов», который закрепился за нею на всю жизнь.

А что же в это время было в Советском Союзе?

После того, как в двадцатые годы после долгих споров все же решили не сбрасывать классику с «корабля современности», стало развиваться особое направление – «драмбалет». Одним из его основоположников был Александр Горский, впустивший на

балетную сцену реализм. Он хотел драматизировать танцевальный сюжет и пытался применить на хореографической сцене режиссёрские принципы МХАТа.

С точки зрения сторонников драмбалета, все, происходящее на сцене, должно быть оправдано и понятно без слов, доступно зрителю с любым уровнем подготовки. Условности классической хореографии считались ненужными, а самому танцу в спектакле отдали только то место, на которое он мог претендовать в действительности: вальсы и мазурки на балу, танцы на свадьбе, пляски на праздниках. Присутствие танца должно было быть оправдано. А как «оправдаешь» колхозницу, вставшую на пуанты? Как оправдаешь большой и сложный классический ансамбль, достигший совершенства в «Тенях» из «Баядерки» или во втором акте «Лебединого озера»?

Появились такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актёра», «поиск смысла в танце», они прочно вошли в практику балета 30—50-х годов. Чтобы сделать пантомиму и танец в балете драматургически оправданными и выразительными, приглашали драматических режиссеров. От хореографов требовали изучения эпохи, по которой ставится балет, и её культуры, отказа от традиционной пачки в пользу соответствующего времени костюма.

К счастью, руководство страны решило сберечь балетную классику. Были попытки осовременить и переделать сюжеты старых балетов, но на сам танец уже не покушались – традиции и достижения императорского балета в области хореографии хранили и оберегали от покушений молодых балетмейстеров.

Расцвет драмбалета пришелся на тридцатые годы двадцатого века. Для развития самого искусства он был необходим – после дореволюционных балетов, сценарная основа которых была часто очень слаба, нужно было создать на сцене хорошо мотивированное, драматически выверенное действо с яркими характерами и острыми конфликтами. В поисках идей балетмейстеры обращались то к историческому роману, то к хорошим пьесам из золотого фонда классики. Привлекались опытные композиторы. Но спектакли, созданные тогда, сейчас с трудом поддаются реконструкции. «Жизель» оказалась бессмертна, а «Пламя Парижа» – нет.

Должно было пройти немалое время, чтобы балетмейстеры-классики начали использовать достижения танца модерн, а сама жизнь отсекла тупиковые пути развития балетного спектакля.

Ида Рубинштейн

Кто она? Богачка с причудами, героиня светской хроники? Танцовщица и актриса, для которой работали великие художники, режиссеры и композиторы? Ее облик запечатлен на знаменитом портрете Валентина Серова, что хранится в Русском музее. Эта женщина, вызывавшая возмущение и восторг, была звездой «Русских сезонов» в Париже

Ида Рубинштейн происходила из богатой семьи – одной из богатейших в России. Ее дед сколотил огромное состояние на торговле ценными бумагами и основал известнейший банкирский дом «Роман Рубинштейн и сыновья». Семье принадлежали несколько банков, сахарные заводы, пивоваренный завод «Новая Бавария», крупные склады и магазины.

Ида родилась в Харькове 21 сентября 1883 года. Она рано осиротела, и ее забрали родственники, жившие в Санкт-Петербурге. Она училась в одной из лучших частных гимназий столицы – гимназии Л.С. Таганцевой. Курс истории русской литературы, уже по окончании гимназии, Иде читал на дому профессор А. Погодин, который оставил воспоминания о 18-летней девушке: «Она производила впечатление какой-то «нездешней» сомнамбулы, едва пробудившейся к жизни, охваченной какими-то грезами… Уже тогда она изъездила чуть не всю Европу, отлично говорила на нескольких иностранных языках, знала историю искусства, отлично писала».

Как всякую благовоспитанную барышню, Иду обучали музыке и танцам. Последнее ей не давалось. Однако бешеное самолюбие заставляло девочку часами вертеться перед зеркалом, то отрабатывая сложное па, то застывая в изысканной позе. Наконец ей было позволено брать уроки драмы у артистов императорских театров, но закончилось это обучение сюрпризом: Ида заявила о своем желании стать трагической актрисой.

Идея была безнадежной – стихи Ида читала из рук вон плохо, манерно, с истерией, да и внешность была, мягко говоря, неординарная. Большеротая, с узкими, вытянутыми к вискам глазами, худая, плоскогрудая девица совершенно не соответствовала канонам красоты той эпохи.

Ида Рубинштейн. Художник А. де ла Гандара

На светском рауте она познакомилась с театральным художником Львом Бакстом и увлекла его идеей поставить спектакль «Антигона» по трагедии Софокла. Деньги на постановку у нее были в неограниченном количестве.

Весной 1904 года под псевдонимом Лидии Львовской Ида Рубинштейн дебютировала в «Антигоне» и потерпела крах. Ее игру назвали ученической, публике не понравились плохая дикция, невыразительный резкий голос. Осенью этого же года Ида поступила на драматические курсы при Императорском Малом театре, путь куда в соответствии с уставом лежал через крещение. Она мечтала исполнить роль Саломеи в пьесе Оскара Уайльда. Пьесу приняли к постановке в театре Комиссаржевской, но роль Саломеи Иде не дали. Тогда она решила поставить спектакль на собственные средства, пригласив для этого режиссера Всеволода Мейерхольда и художника Льва Бакста.

По ходу пьесы Саломея исполняет «Танец семи покрывал». Ида обратилась к хореографу Михаилу Фокину. Фокин отнесся к просьбе Иды скептически, но решил попробовать. Похоже, его больше заинтересовала не постановка танца, а сама Ида, впоследствии он писал: «Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся

слепить особенный сценический образ».

Ему предстояла трудная задача – создать танцовщицу Рубинштейн. Ида проявила завидный энтузиазм и терпение, упорно трудилась, постигая азы балетного искусства. Музыку к «Танцу» она заказала Глазунову.

Святейший синод запретил постановку, назвав ее антицерковной. Тогда Рубинштейн и Фокин решили показать только «Танец семи покрывал». 20 декабря 1908 года на сцене Петербургской консерватории состоялось первое представление. Публика, заинтригованная слухами, ходившими по столице, набила зал до отказа.

Это был больше, чем успех, это был триумф. В ходе танца, поразившего публику своеобразием и новизной, Ида сбрасывала одно за другим все семь покрывал. К концу танца на ней остались только нити крупных бус. Сделав последнее па, танцовщица замерла. Зал несколько секунд завороженно молчал, затем буквально взорвался.

Окрыленная премьерой, Ида решила предпринять попытку выступать в Париже, но тут родственники возмутились вконец. По их просьбе парижский врач упрятал ее в сумасшедший дом: не может быть нормальной девица из хорошей семьи, если она упорствует в лицедействе. Через месяц Ида выбралась из застенков и, чтобы избавиться от опеки, быстро вышла замуж за своего кузена Владимира Горовица. Тот знал родственницу с детства и ради нее пошел на фиктивный брак, который распался буквально через месяц.

Париж Иде понравился. Она купила там особняк и принялась поражать французов эксцентричными выходками. Париж рукоплескал «Танцу семи покрывал», но ей этого было мало. Она познакомилась с Сергеем Дягилевым и вступила в его труппу. Дягилев имел особое чутье на артистов, способных поразить публику наповал. Результат – Фокин поставил балет «Клеопатра», в котором главная женская партия предназначалась Иде Рубинштейн.

В 1910 году русский сезон в Париже открылся балетом «Шехерезада». Он тоже ставился для Рубинштейн – она исполнила партию Зобеиды. Великий Вацлав Нижинский, танцевавший вместе с ней, назвал Иду в этой роли совершенно бесподобной, хотя она, строго говоря, не столько танцевала, сколько принимала на сцене эффектные позы в эффектных туалетах.

После Клеопатры Ида отбыла в Венецию и снялась в фильме по сценарию вошедшего тогда в моду поэта и драматурга д'Аннунцио. История была в том духе, который всегда привлекал

Иду: смертельная схватка страстей на фоне роскошных пейзажей.

Поругавшись с Дягилевым, Ида создала во Франции собственный театр. Как бы ни оценивать спектакли этой труппы, она собирала полные залы. Премьеры следовали одна за другой. Игорь Стравинский написал для нее «Персефону» и «Поцелуй феи», Морис Равель создал «Болеро», то самое знаменитое произведение, о котором сам автор говорил: «Я написал всего лишь один шедевр – «Болеро», но, к сожалению, в нем нет музыки». Балет поставила сестра Вацлава Нижинского, Бронислава. Вслушиваясь в две музыкальные темы, преобразованные оркестровыми средствами, Ида танцевала на столе в трактире. Пирующие гуляки прислушивались, постепенно оживлялись, захваченные наваждением, возбужденно приближались к столу – и захлестывали танцовщицу. По этому образцу – идол и толпа – «Болеро» впоследствии будут ставить великие хореографы двадцатого века.

Вторая мировая война изменила многое. Иде, еврейке, оставаться в Париже было небезопасно. И она отправилась в Лондон. Там она пошла работать в госпиталь. После войны Ида поселилась на Французской Ривьере. И осталась там до конца своей жизни.

Смерть Иды Рубинштейн от сердечного приступа наступила неожиданно 20 сентября 1960 года. В ее завещании строго оговаривался вопрос похорон. Та, что так желала славы и ажиотажа вокруг себя, отказывалась от прежних притязаний: запрет на извещение о смерти, полная тайна времени кремации и захоронения, на памятнике никаких надписей, ни имени, ни дат. Только две буквы: I.R.

Михаил Мордкин

Этот эффектный красавец был прозван «Гераклом балетной сцены». Он славился энергичным танцем, темпераментом, яркими импровизациями, умением безупречно носить исторический костюм. А настало время – стал одним из основоположников американского классического балета

Михаил Мордкин родился в Москве 9 декабря 1880 года. В 1900 году он окончил московскую балетную школу и был зачислен в труппу Большого театра. Он обратил на себя внимание еще будучи учеником – в 1899 году ему доверили партию Колена в «Тщетной предосторожности», которая надолго осталась в его репертуаре. В первый же год в театре он получил главную роль в балете «Звезды». Вскоре Мордкин стал премьером Большого театра, чему немало способствовал балетмейстер Александр Горский – роли в его балетах были словно нарочно созданы для Мордкина. Это были Феб в «Дочери Гудулы», Хитарис в «Дочери фараона», Нур в «Нуре и Анитре», Мато в «Саламбо», Рыбак в «Любовь быстра!» Но Мордкин блистал не только в спектаклях реформатора Горского – в его репертуаре были также первые роли классических балетов: Жан де Бриен в «Раймонде», Солор в «Баядерке», Конрад в «Корсаре», Эспада и Базиль в «Дон Кихоте» Минкуса.

«Образ Мато в «Саламбо» был наивысшим достижением артиста. Он был страшен и трогателен, прекрасен, когда ослепленный, с вырезанным сердцем все же продолжал стоять, слегка раскачиваясь, пока не падал мертвым на землю. Публика любила его и в роли Базиля: в классической вариации он использовал и кастаньеты, и бубен, чего до него никто не делал, ибо танцевать с предметами, да еще классику, чрезвычайно трудно. А Мордкин любил сценические атрибуты и бутафорию, умел их обыгрывать, стремясь усилить действенность сценического поведения. Этот прием придавал танцу окраску реальности» – так вспоминал об искусстве Мордкина патриарх русской балетной сцены Федор Лопухов.

Михаил Мордкин

Он умел заполнять своими движениями всю сцену Большого театра и вызывал бурю оваций. Москвичи считали его идеалом мужской красоты на сцене. Он воплотил новые черты мужского балетного исполнительства, новый тип героико-романтического танцовщика. Актерский пафос, умение эффектно выйти на сцену,

лепить роль яркими, крупными мазками, любовь к броской детали, живописности внешнего облика и эмоций роднили исполнительскую манеру танцовщика с исканиями московского модерна начала двадцатого века в драматическом искусстве, живописи, литературе.

В декабре 1905 года хореограф Александр Горский поставил свой вариант балета «Дочь фараона», полностью переработав старинный спектакль Петипа. Анна Павлова, заинтересовавшись экспериментом, приехала в Москву, чтобы 15 января 1906 года выступить в главной роли. Ее партнером стал Михаил Мордкин. Внешность и танцевальная манера артиста произвели на нее впечатление – рядом с ним она казалась особенно легкой, воздушной. Сильный и ловкий танцовщик великолепно выполнял любую поддержку. К тому же Мордкин был и по духу ближе Павловой, чем чинные, подчеркнуто галантные петербургские кавалеры. Обоих артистов влекло к темпераментной актерской игре, они обладали даром заражать друг друга, искренно увлекаться на сцене.

Их сотрудничество было продолжено в дягилевской антрепризе. В 1909 году Мордкин участвовал в первом «Русском сезоне», исполнял партию Рене де Божанси в «Павильоне Армиды». Но настоящий успех ждал танцовщика в Лондоне в 1910 году, во время выступлений с Анной Павловой. В 1910–1911 годах он дважды гастролировал с Павловой в Америке и Великобритании. В 1911 году Павлова и Мордкин выступили в американском «Палэ Театр», где им опять сопутствовал грандиозный успех.

Балет в эти годы был в США развит слабо. И если отдельные балерины, по большей части итальянки, появлялись в Америке чаще всего в представлениях, которые давали увеселительные заведения, то танцовщиков-мужчин здесь до появления Мордкина видели мало, и отношение к ним было скептическое. Поэтому московский артист произвел фурор. Павлова, со своей стороны, открыла американцам, какие глубины выразительности кроются в классическом танце, в котором они привыкли видеть лишь трюк: не более как умение крутиться и «бегать на пальцах».

Михаил Мордкин – «Геракл балетной сцены»

Из всех номеров, которые артисты танцевали вместе, наибольшим успехом как в США, так и во время последующих гастролей в Англии пользовалась поставленная Мордкиным для себя и Павловой «Вакханалия» на музыку Александра Глазунова. Для себя он создал коронный номер – «Танец с луком и стрелой». Одетый в «восточный» костюм, полностью открывающий ноги, с браслетами на щиколотках, он держал в руках огромный лук, из которого посылал за кулисы стрелу. Вариация состояла из прыжков и «героических» поз, позволяющих любоваться игрой мускулов на мощном, покрытом бронзовым загаром теле.

Выступая с этим номером в Америке, Мордкин назвал его «Танцем индейца» и надел на голову огромный убор из перьев, который якобы был им куплен у вождя племени сиу.

После гастролей он снова вернулся в Большой театр. С 1914 года он начал переходить на мимические роли. В Москве, на углу Петровки и Столешникова переулка, Мордкин открыл собственную балетную студию, из которой впоследствии вышло немало известных московских танцовщиков и хореографов, ставших в 20-е годы экспериментаторами в советском балете. Цель этой частной школы состояла в подготовке танцовщиков для будущей собственной гастрольной труппы, получившей название «Московский передвижной театр балета». Репертуар труппы составляли сочинения самого Мордкина, его концертные номера, классические и характерные танцы, а также первый большой балетный спектакль хореографа «Азиадэ» на «восточную» тему. В 1916 году в Киеве Мордкин создал свой второй балет, «Цветы Гренады», на сборную музыку. Критики назвали его произведения «хореопоэмами».

Время для танцев было не самое подходящее – шла Гражданская война.

Но с 1918 по 1923 год «Балет Мордкина», как его назвали газетчики, объездил с гастролями огромное количество городов – Нижний Новгород, Екатеринослав, Ростов-на-Дону, Киев, Винницу, Полтаву, Воронеж, побывал в Крыму и в Сибири.

В 1920–1922 годы «Балет Мордкина» работал в Тифлисе, здесь же была открыта новая студия, поставлены балет «Карнавал», новая редакция «Тщетной предосторожности» и «Жизели», «Коппелия» и другие балеты.

В 1923 году труппа возвратилась в Москву, но успеха ее выступления уже не имели. В том же году Мордкин поехал на зарубежные гастроли вместе с балериной Большого театра Викториной Кригер. В Россию он не вернулся.

Михаил Мордкин в концертном номере «Неаполитанский нищий»

Некоторое время Мордкин жил в Литве, потом в 1924 году перебрался в США. В 1926 году он организовал в Америке собственную балетную труппу, в которую вошли русские

танцовщики-эмигранты. «Балет Мордкина» продолжал развивать и утверждать московские традиции классического танца. В репертуар труппы вошли постановки хореографа предшествующих лет и «Лебединое озеро». Труппа давала спектакли в Америке, гастролировала в Европе, затем была распущена.

Мордкин продолжал работать как свободный хореограф, сотрудничал с разными коллективами. В 1937 году вместе со студентами своей частной балетной школы он попытался заново создать «Балет Мордкина» в Нью-Йорке для того, чтобы иметь возможность показать таланты своих учеников. Но в 1938 году эта труппа превратилась в профессиональный коллектив. Здесь Мордкин продолжал пропагандировать спектакли классического наследия, создавал собственные оригинальные редакции. В 1939 году она была преобразована в «Ballet Theatre», в 1956 году переименована в Американский театр балета («American Ballet Theater») и сохранила это название до сих пор. Это одна из ведущих танцевальных компаний мира.

Однако сам Мордкин не остался в новом коллективе и вернулся к частной педагогической деятельности. Он скончался 15 июля 1944 года в Милбруке, штат Нью-Джерси, США.

Айседора Дункан

Первым ярким впечатлением ее жизни стал пожар, когда двухлетнюю девочку выбросили из окна горящего дома на руки полицейского Стихийное движение ярких языков пламени стало символом огненного неуемного, безудержного танца…

Айседора Дункан родилась 27 мая 1877 года на улице Гири в Сан-Франциско.

Ее отец, Джозеф Дункан, обанкротился и сбежал еще до ее рождения, оставив жену с четырьмя детьми на руках без средств к существованию. Мать Айседоры, учительница музыки, растила и воспитывала детей на свои скромные заработки.

Маленькая Айседора, которую, скрыв ее возраст, в 5 лет отдали в школу, чувствовала себя чужой среди благополучных одноклассников. Это ощущение, общее для всех детей Дункан, и сплотило их вокруг матери, образовав «клан Дунканов», бросающий вызов всему миру. В 13 лет Айседора бросила школу, которую считала совершенно бесполезной, и серьезно занялась музыкой и танцами, продолжив самообразование.

Айседора Дункан

В американской студии Стеббинс, где делала свои первые шаги Айседора, учили пластической интерпретации музыки, искусству открытой импровизации. Движения дети брали из несложного гимнастического комплекса.

Вначале она просто хотела танцевать под музыку и сама поставила себе танцы. В 1899 году состоялся ее дебют, но о постоянной работе речи не было – еще и потому, что Айседора совершенно не желала танцевать в кабаре. Семья не видела для себя перспектив в Америке и перебралась в Европу.

Живя в Лондоне, Айседора пробовала выступать на вечерах

артистов, художников, считая, что только тут может по-настоящему проявить себя. Успехи танцовщицы начались со светских вечеринок, где ее преподносили как пикантное дополнение, экзотическую диковинку. Однако постепенно круг ее зрителей расширился, и по рекомендации некоторых своих покровителей она стала готовить большие танцевальные программы. Вскоре Дункан подписала контракт и стала выступать с концертами в разных городах Европы.

Одновременно она начала преподавать искусство танца в частных школах сначала в Германии, а затем и во Франции. В 1904 году Дункан открыла собственную школу поблизости от Берлина, а в 1914 году, с началом Первой мировой войны, переехала в Париж.

Идеалом Дункан служили древнегреческие фрески, рисунки на вазах и скульптура. Актриса обладала большим талантом в области пантомимы и была прекрасным импровизатором. Традиционный балетный костюм она заменила легкой греческой туникой и танцевала без обуви. Отсюда и возникло название «танец босоножек». Пластика Дункан состояла из элементов ходьбы, бега на полупальцах, легких прыжков, выразительных жестов.

Критика писала о ней восторженно: «Дункан танцует естественно, просто, как танцевала бы на лугу, и всем своим танцем борется с обветшавшими формами старого балета… Эти прекрасные поднятые руки, имитирующие игру на флейте, игру на струнах… эти всплескивающие в воздухе кисти рук, эта длинная сильная шея… – хотелось всему этому поклониться живым классическим поклонением!»

При этом арсенал движений у нее был довольно скудным. Но именно Дункан «подсказала» классическому балету более свободные движения корпуса и рук, возможность сделать пластический рисунок более экспрессивным.

Новаторство Дункан вызвало восхищение любителей танца, и вскоре ее встречали переполненные театры и концертные залы по всей Европе. Впоследствии, во время первого посещения России в 1905 году, она привлекла внимание Сергея Дягилева.

Гастроли заметно поправили материальное положение Дункан, и в 1903 году она вместе с семьей совершила паломничество в Грецию. Одетые в туники и сандалии, эксцентричные иностранцы вызывали настоящий переполох на улицах современных Афин. Путешественники не ограничились простым изучением культуры любимой страны, они решили сделать свой вклад, построив храм на холме Капанос. Помимо этого Айседора отобрала 10 мальчиков для хора, который

сопровождал пением ее выступления.

В 1904 году, после одного из берлинских выступлений, к Айседоре в гримерную пришел Гордон Крэг – великий режиссер-реформатор. Его идея «сверхпластичности» актера, растворяющего себя в пространстве театра, соответствовала мыслям самой Айседоры. Начался роман, обреченный на крах, – слишком много было «творческих ссор», а взгляды на семью – диаметрально противоположными. Айседора всегда декларировала отказ от законного брака. Однако родилась девочка, которой отец придумал поэтичное ирландское имя – Дейрдре.

Айседора Дункан – создательница «танца босоножек»

Айседора страстно желала создать школу танца, чтобы воспитывать детей в духе эллинистической красоты, чтобы позже воспитанники приобщили к прекрасному все человечество. Она открыла школу, но средств на ее содержание не хватало. Она заявила: «Я должна найти миллионера! Я обязана сохранить школу». Именно это желание воплотилось – танцовщица

встретила Париса Юджина Зингера, сына известного производителя швейных машинок, одного из самых богатых людей Европы.

Зингер предложил взять на себя расходы по содержанию школы Дункан, чтобы та могла спокойно создавать новые танцы. Зингер делал роскошные подарки и избавил Айседору от заботы о деньгах. Были приемы, маскарады, дорогие ужины во время дивных путешествий. Родился сын Патрик.

На одном из костюмированных балов в студии парижского дома Зингер приревновал Айседору. Бурные выяснения отношений закончились его отъездом в Египет и отказом от строительства театра для Айседоры.

В январе 1913 года Дункан опять выехала на гастроли в Россию. Именно в это время у нее начались видения: то ей слышался похоронный марш, то появлялось предчувствие смерти. Последней каплей были померещившиеся ей между сугробов два детских гроба. Она немного успокоилась, лишь когда встретилась с детьми и увезла их в Париж. Зингер был рад видеть сына и Дейрдре. Детей после встречи с родителями вместе с гувернанткой отправили в Версаль. По дороге мотор заглох, шофер вышел проверить его, мотор внезапно заработал, и тяжелый автомобиль скатился в Сену. Детей спасти не удалось.

Айседора не плакала, она старалась облегчить горе тех, кто был рядом с ней. Родственники, сначала удивлявшиеся ее самообладанию, стали опасаться за ее рассудок. Дункан тяжело заболела. От этой утраты она не оправилась никогда.

В 1921 года нарком Анатолий Луначарский официально предложил танцовщице открыть школу в Москве, обещая финансовую поддержку. Она согласилась – ее целью было создание в Москве школы, где она пыталась решить новые задачи, которые сформулировала следующим образом: «Я хочу, чтобы рабочий класс за все свои лишения, которые он нес годами, получил бы высшую награду, видя своих детей бодрыми и прекрасными».

В июле 1921 года Дункан приехала в Советскую Россию. Ей был предоставлен один из реквизированных большевиками дворцов. Одновременно она была лишена гражданства США за ведение «красной пропаганды».

Осенью 1921 года в «Рабочей Москве» было помещено объявление об открытии «школы Айседоры Дункан для детей обоего пола в возрасте от 4 до 10 лет». Указывалось, что «предпочтение при приеме отдается детям рабочих». Дети (первоначально их было более ста) ежедневно ходили в школу на предварительные занятия. Позже их число было сокращено до

сорока. Это был тот максимум, который удавалось прокормить и обогреть в голодной и холодной Москве двадцатых. Обещаний советского правительства хватило ненадолго. Дункан стояла перед выбором – бросить школу и уехать в Европу или заработать деньги, отправившись на гастроли. И в это время у нее появился еще один повод, чтобы остаться в России, – Сергей Есенин. Через несколько дней после знакомства с Дункан он перевез вещи и переехал к ней сам. Это был первый законный брак в жизни Дункан – иначе ей бы не удалось взять Есенина с собой в Америку. Отношения были сложными, в конце концов поэт и танцовщица расстались.

Весть о самоубийстве Есенина Айседора встретила уже за границей. И сбежавшимся журналистам она заявила с достоинством: «Между мной и Есениным никогда не было ссор! Я оплакиваю его смерть с болью и отчаянием».

Через два года, 14 сентября 1927 года, она обмотала шею длинным пурпурным шарфом с вытканными на нем солнечной птицей и лазоревыми цветами и села в авто. Она любила быструю езду, и шофер гнал машину вовсю. На повороте он сбавил скорость и услышал вдруг за спиной быстрый всхрип. Он оглянулся. Айседора безвольно откинулась на сиденье. Шарф обмотался между спицами колеса и в мгновение задушил ее.

Рудольф Лабан

В отличие от многих реформаторов танца, стихийно бунтовавших против классического канона, он теоретически обосновал свое противостояние – но в итоге классический балет должен быть благодарен ему за известную во всем мире систему записи движений, названную в его честь лабаннотацией

Рудольф Лабан родился 15 декабря 1879 года в Братиславе. Его настоящая фамилия – Варальяш. В юности он путешествовал в Северную Америку и на Ближний Восток вместе с отцом, который был военным и часто менял место службы. Благодаря этим поездкам Лабан изучил славянскую и восточную культуру. Его наблюдения различных культур и танцев создали основу для его дальнейших работ.

С 1900 по 1907 год он обучался в школе изящных искусств в Париже. Находясь там, он увлекся дизайном, драмой и танцем. Он выступал со своей труппой на Монмартре и в «Мулен Руж» под сценическим именем «Аттила де Вараланджа» (производное от венгерского имени).

Рудольф Лабан – первый реформатор танца, теоретически обосновавший свое противостояние классическим канонам

С 1905 по 1910 год Лабан изучал исторические танцы, ритуалы и традиции, связанные с движением. Первые эксперименты Лабана с записью танца также выпадают на его период жизни в Париже. Он также работал над архитектурой, декорациями и костюмами для театра. Кроме того, Лабан выступал как танцовщик в балетных труппах оперных театров Лейпцига, Вены, Дрездена. В 1910 году он организовал школу «свободного танца» в Мюнхене и руководил ею, а затем – танцевальными школами в Цюрихе, Нюрнберге, Мангейме, Гамбурге и других городах.

За три года до Первой мировой войны Лабан стал директором летнего фестиваля «Лаго Маджоре» в швейцарском поселке Аскона, где он возглавил самостоятельную арт-коммуну. Здесь он разработал идею естественного танца, доступного всем, и начал размышлять над идеей движущихся хоров. Он исследовал танцевальную драму в контрасте с традиционной пантомимой и

классическим балетом. Здесь он также начал свои исследования в области формы пространства и гармонии. А еще – начал строить театр, чтобы реализовать свои идеи.

Но театр был разрушен войной. Лабан покинул Аскону и Мюнхен, где также занимался зимним арт-фестивалем, и уехал в Цюрих, где основал собственную школу. Шла война – а он, истинный теоретик, все глубже и глубже погружался в исследование естественной природы ритма и гармонии пространства. Он был реформатором танца – но с Дункан или с братом и сестрой Нижинскими его объединяет то, что он, как и они, не был опасен для классического балета. Он создавал то, что более или менее мирно могло с балетом сосуществовать.

В 1920-е годы вокруг Лабана объединились не менее смелые экспериментаторы – Курт Йосс, Мэри Вигман, Сюзанн Пероте, Дуся Берёзка. Они работали вместе в больших летних школах в Мюнхене, Вене и Асконе, до тех пор, пока не была основана первая международная труппа «Tanzbuehne Laban» (1923–1926) – «театр аутентичного жеста» или «экспрессивного танца».

С 1919 по 1923 год Лабан основал школы в Базеле, Штутгарте, Гамбурге, Праге, Будапеште, Загребе, Риме, Вене, Париже и других европейских центрах. Каждый из них носил название «Школа Лабана» и каждым управлял опытный ученик хореографа. В последующие годы он основал множество движущихся хоров, экспериментировал с речевыми хорами и создал спектакли – «Фауст» и «Прометей».

В то же время Лабан ставил танцевальные представления, нередко без музыкального сопровождения или под одни ударные инструменты – «Смерть Агамемнона» (1924), «Ночь» (1927), «Титан» (1927); иногда на классическую музыку – например, из оперы Глюка «Дон Жуан» (1925).

В 1926 году Лабан объездил США и Мексику, выступая с лекциями в Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе и других городах. В 1927 году он основал организацию для танцоров, которые до этого ничего подобного не имели. Это был независимый союз, который являлся центром, устанавливающим стандарты и в котором могли обсуждаться художественные вопросы и вопросы образования. Союз также занимался вопросами авторского права в области хореографии. И тогда же он возглавил Институт хореографии в Берлине.

В 1928 году Рудольф Лабан предложил универсальный способ записи танцевальных движений. С помощью простых значков фиксировалось направление движения (форма значка), его амплитуда (штриховка) и длительность (размер значка). Значки выстраиваются вертикально и читаются снизу вверх. Эта система

– лабанотация – используется некоторыми хореографами и сейчас.

В конце 1928 года вышла книга Лабана «Запись танца», после чего его система была официально признана на Танцевальном конгрессе в Эссене, и вскоре после этого было создано «Общество записи танца». Это общество издавало в Вене собственный журнал, который выходил в свет около четырех лет.

В 1929 году Лабан осуществил постановку огромного Парада Ремесел и Гильдий, в котором принимало участие 10 000 артистов, и в том числе 2500 танцоров. К этому времени он также создал движущийся хор из 500 человек для фестиваля в Манхайме и делал первые эксперименты со звуковыми дорожками для танцевального кино. В 1930 году Лабан переехал в Берлин и стал режиссером по сценическому движению для Объединенного Театрального Союза Германии.

Следом за восхождением Гитлера к власти учение Лабана попало в немилость, так как было слишком универсальным, а не чисто националистическим. В 1936 году Лабан готовил представление под открытым небом, его части были заранее записаны и разосланы 60 участвующим хорам в разных городах, чтобы оно могло одновременно проходить по всей стране. Генеральную репетицию посетил Геббельс и сказал: «В Германии есть необходимость только для одного движения – нацистского приветствия». В результате представление было запрещено, и работа Лабана в Германии подошла к концу.

Он уехал в Париж, читал лекции в Сорбонне и на Международном конгрессе эстетики.

В начале 1938 года Лабан приехал в Англию и организовал там Студию искусства движения и Центр искусства танца. В Англии он продолжал спокойно заниматься своими исследованиями, сконцентрировавшись на физиологическом аспекте движения, читал лекции по искусству движения и истории танца. В перерыве, вызванном Второй мировой войной, Лабан переехал в Уэльс, чтобы продолжать свои исследования.

После войны его интересы поменялись, и он начал заниматься образовательным танцем. Лабан читал лекции в Университете Лидса и также ставил пьесы для детского театра в Брэдфорде.

В 1946 году с целью увековечить его работы была создана Гильдия искусства движения Лабана.

Рудольф Лабан умер 1 июля 1958 года и был похоронен в Англии.

Хосе Лимон

Он признан одним из крупнейших мастеров стиля модерн. Его имя связано с выработанной им и распространенной в мире техникой танца, хранителем которой является основанный им более шестидесяти лет назад, действующий и сегодня танцевальный коллектив, объединяющий исполнителей высокого класса

Хосе Лимон родился 12 января 1908 года в Мексике, но с 7 лет жил в США. Увлекшись танцами, Хосе Лимон поступил в школу Дорис Хэмфри и Чарлза Вейдмана.

Протанцевав в их труппе почти 10 лет, он начал ставить собственные хореографические номера. Из его первых постановок пользовались успехом «Танец смерти», «Мексиканские танцы», и особо нужно отметить «Чакону в ре-минор» на музыку Баха, которую Лимон поставил в 1940 году. Он искал свои средства, чтобы соединить европейскую классическую музыку и американский танец модерн. Но эксперименты прервала война.

Вернувшись из армии в 1945 году, Хосе Лимон решил организовать свою танцевальную труппу. Он стал брать уроки классического танца – что было немного неожиданно для тридцатисемилетнего артиста.

Его эстетическое кредо заключается в таких его словах: «В форме, близкой к ритуалу, танец может показать и великие трагедии всего человечества, и огромные порывы одного человека. Никогда искусство не было так необходимо людям, как в наши дни. Подобно искусству таких великих мастеров, как Джотто, танец должен воздействовать на людей, чтобы они становились лучше».

Он создал свою собственную компанию в 1947 году. И едва ли не сразу после того, как собралась и сработалась его труппа, поставил двадцатиминутный балет, который вошел в историю мировой хореографии.

Хосе Лимон – один из крупнейших мастеров стиля модерн

17 августа 1949 года в рамках Фестиваля американского балета в Коннектикутском колледже (Нью-Лондон, США) «Танцевальная Компания Хосе Лимона» впервые исполнила «Павану Мавра». Сам хореограф выступил в партии Отелло.

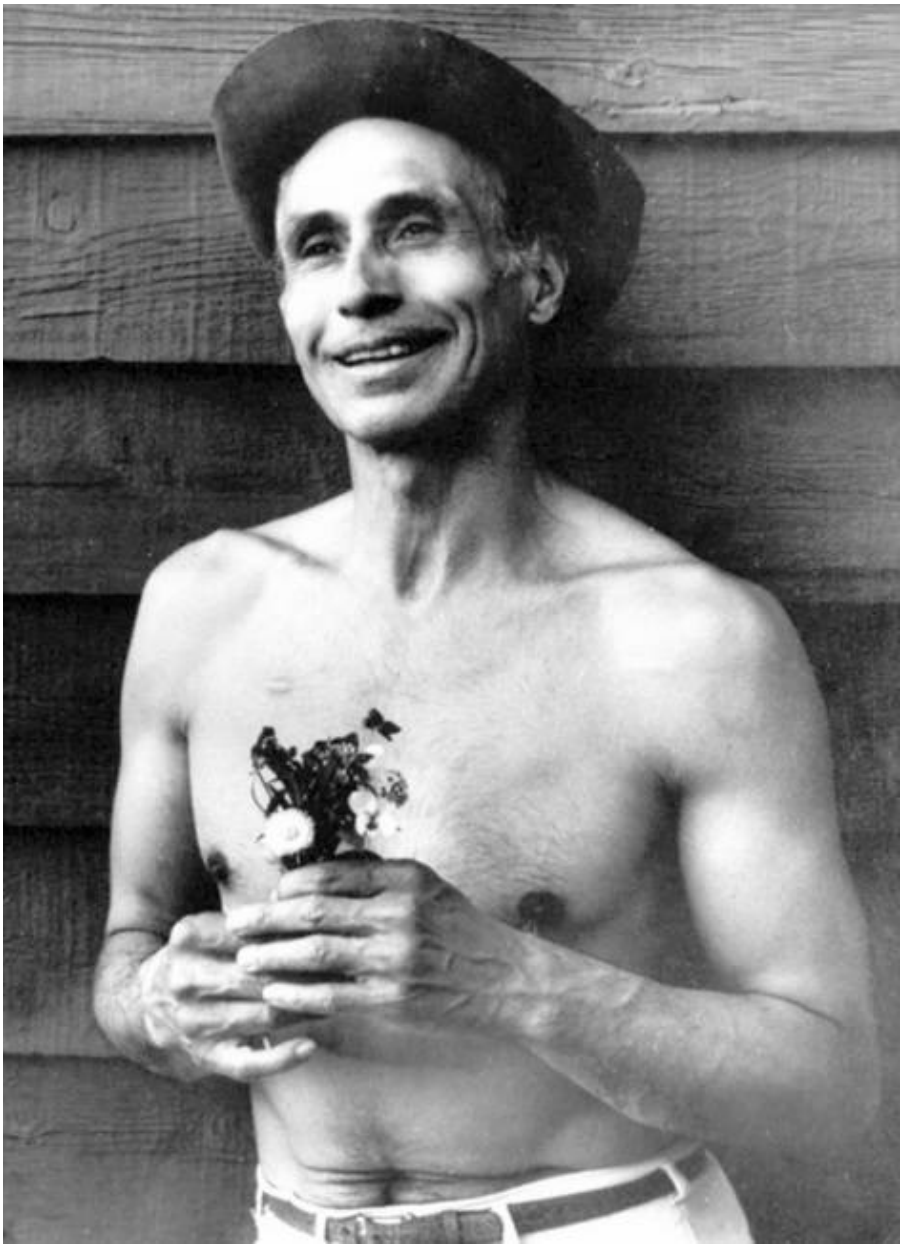
Этот балет признан вершиной творчества Хосе Лимона,

шедевром стиля модерн. Глубина и сила шекспировской трагедии заключены в строгую форму размеренного придворного танца шестнадцатого века. На сцене нет декораций, и все внимание приковано к танцу, в котором каждое движение, каждый взгляд наполнен смыслом, выверены и отточенны. Роскошные костюмы были стилизованны под эпоху Ренессанс.

Хосе Лимон взял из трагедии Шекспира «Отелло» главное – взаимоотношения четырех персонажей, он создал своеобразный пластический квартет, состоящий из двух супружеских пар – Отелло – Дездемона, Яго – Эмилия. Танцуя церемонную и сложную павану, они переходят от беспредельного доверия к беспредельному коварству. Платок, подаренный Отелло Дездемоне, становится пятым персонажем, посланцем рока, переходит из рук в руки, все теснее затягивая узел фатального исхода.

«Павана Мавра» стала едва ли не первой попыткой американского танца модерн выйти за пределы эзотерической сферы, отказаться от отвлеченных образов, установить «внешние контакты» с иными направлениями хореографии, привлекая «чужие» средства – от костюма до фабулы. С «Паваны Мавра» началось медленное встречное движение танца модерн и классического танца.

В 1954 году был поставлен балет «Предатель» на музыку Гунтера Шулера. Он имеет не менее трагическое и сложное для воспроизведения, чем у шекспировской трагедии, содержание: это «Тайная вечеря», предательство Иуды. Лимон проявил незаурядную фантазию в рамках своего стиля, воссоздавая евангельский сюжет. В «Предателе» гораздо больше пластических поз и меньше разнообразия в самом танце, чем в «Паване», но от этого балет производит не меньшее впечатление.



Хосе Лимон. Фото 1950 г.

Лимон «видел» свои балеты, как художник видит картину, находил такие средства выразительности, которые вызывают необходимые ассоциации с библейским сюжетом. При этом сумел показать своих героев в разные моменты душевного состояния. Например, душевное возвышение, смирение агрессивных людей в присутствии Христа, смятение апостолов во время Тайной вечери,

воспроизводимое только выразительным «танцем» рук над столом.

Хосе Лимон был одним из немногих хореографов, кто считал долгом откликаться на актуальные события, и многие его балеты отражают политические взгляды автора. В созданной в 1958 году постановке на музыку З. Кодая «Missa Brevise» хореограф отдает дань уважения борцам за свободу в Центральной Европе, а постановка «Не воспетые» (1970) посвящается памяти коренных жителей Америки. Ее герои – легендарные индейские вожди, и в этом балете Лимон довел до совершенства созданный им стиль мужского героического танца.

В труппе Хосе Лимона было всего 16 человек, включая хореографа. Он танцевал долго – в последний раз вышел на сцену в 1969 году.

Наиболее популярные его постановки: «Плач по Иньясио Санчесу Мехиас» на стихотворение Ф. Гарсиа Лорки и музыку Нормана Ллойда, «Наваждение в ночи» на музыку Прио Ренье, мексиканская легенда «Ла Малинче» на музыку Нормана Ллойда и «Император Джонс» по сюжету Юджина О'Нила на музыку бразильского композитора Эйтора Вила-Лобоса. В них с большим мастерством хореограф раскрывает психологическое состояние героев.

Для женской группы коллектива Хосе Лимон поставил «Танцы для Айседоры», «Орфей», «Карлотта». «Танцы для Айседоры» на музыку Шопена вызвали особенный энтузиазм среди балетных критиков. Сравнивали балеты двух мастеров, Лимона и Бежара, пришли к выводу, что хореографы ставили перед собой разные задачи: Бежар создавал образ Дункан, а Лимон сочинил танцы Дункан, и сделал это гениально, поскольку обладал воистину хореографическим мышлением. Бессюжетный танцевальный номер «Хореографическое подношение» на музыку И.С. Баха Лимон поставил в честь своей учительницы Дорис Хэмфри.

Он работал до последнего – в 1972 году состоялись премьеры «Карлотты» и «Орфея» на музыку Бетховена. А скончался Хосе Лимон 2 декабря 1972 года во Флемингтоне (Нью-Джерси, США). В 2000 году Коалиция танцевального наследия в США (the Dance Heritage Coalition) назвала Хосе Лимона незаменимым танцевальным достоянием Америки.

Федор Лопухов

На его творчестве выросло не одно поколение балетмейстеров. Его находки живут в постановках молодых хореографов. А восстановленные им танцы вошли в золотой фонд классического балета

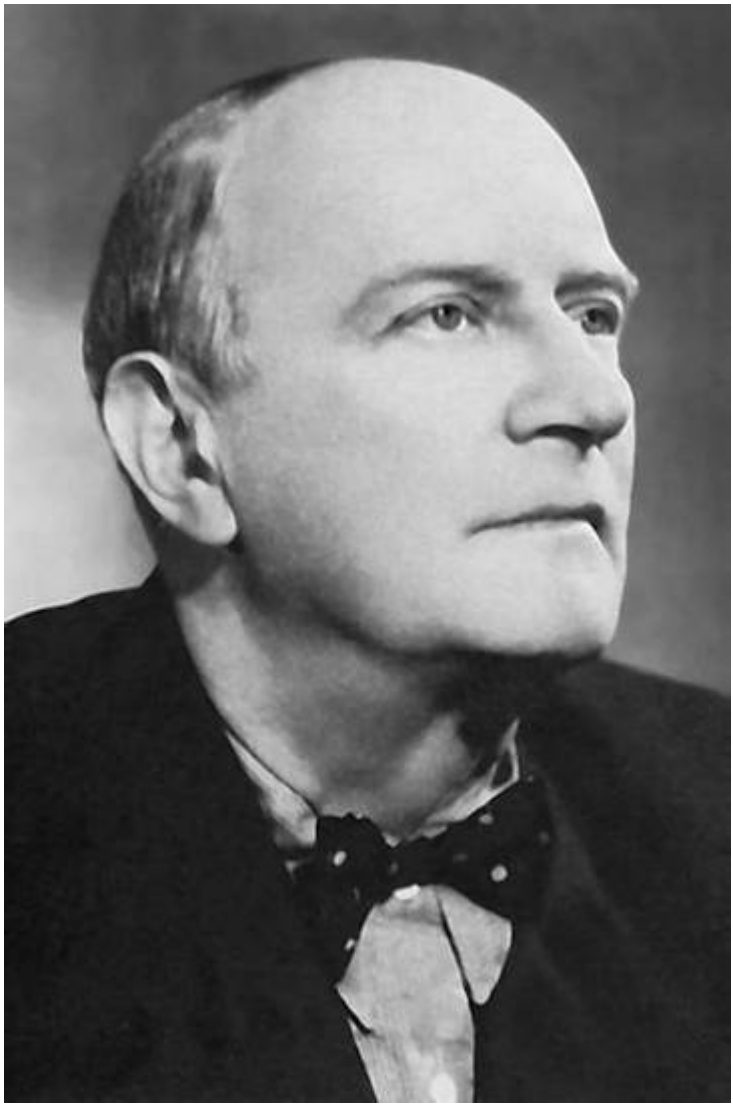
Федор Лопухов родился в Санкт-Петербурге 19 октября 1886 года. Его отец, Василий Лопухов, бывший крепостной, в армии дослужившийся до старшего унтер-офицера, был капельдинером в Александринском театре. Едва успев устроиться на эту должность, он женился на шотландке Констанции Розалии Дуглас. Федор был их вторым ребенком.

В 1895 году Федор и его старшая сестра Евгения были приняты в театральное училище.

Учился Лопухов средне, однажды даже остался на второй год – не справился с общеобразовательными предметами. Правда, к концу обучения все наладилось. Его любимым предметом была музыка. Он отлично играл на гитаре и рояле, а когда стал балетмейстером – очень пригодилось умение читать партитуру.

Педагогом Лопухова был Николай Легат – убежденный хранитель традиций классического танца. Свой предмет он знал безупречно и на всю жизнь остался для ученика образцом учителя. Именно Легату Лопухов был обязан своим глубоким знанием классического танца – ведь, кроме новаторских постановок, Федор Лопухов был прекрасным классическим балетмейстером.

После окончания училища Федор Лопухов был зачислен в кордебалет. По своим данным он не мог рассчитывать на роль премьера, однако, как и всякий танцовщик, Лопухов мечтал о сольных партиях. Правда, и кордебалет пригодился ему впоследствии в его балетмейстерской деятельности. Обладая великолепной сценической памятью, Лопухов впоследствии поражал артистов знанием мельчайших деталей хореографического рисунка того или иного балета. Сольные партии Лопухов начал изредка получать лишь в начале своего второго сезона.



Федор Васильевич Лопухов

Московская школа балета казалась Лопухову более плодотворной, чем петербургская. В конце концов он добился того, что его на полгода отправили в Большой театр. Там он смог воочию увидеть работу Александра Горского, которая его очень интересовала. Но он уже тогда с неодобрением относился к вольному обращению Горского с классическим наследием. Именно тогда Лопухов начал задумываться о праве балетмейстера на переделку спектаклей, вошедших в сокровищницу балетного наследия.

Первая мировая война прервала беззаботную жизнь. Лопухов

был мобилизован в первый же месяц, однако в солдатских казармах он пробыл недолго. Через некоторое время Федор Лопухов определен в санитарный поезд великой княгини Марии Павловны. В Петербург он стал попадать лишь изредка, но во время пребывания в городе был совершенно свободен и продолжал выступать на сцене.

Первые революционные годы были для балета не лучшими. Шли все те же спектакли, новых не появлялось, а количество талантливых танцовщиков неуклонно сокращалось – многие уезжали за границу по принципиальным соображениям или не выдержав невыносимых условий существования. Постоянное недоедание и холод сделали травмы на сцене постоянными. Однако внезапно вспыхнул бурный интерес публики к балету. Залы были переполнены на каждом спектакле, независимо от репертуара. Для тех, кто хотел работать, кто стремился к творческому поиску, предоставлялись широкие возможности.

В этих условиях в балетной труппе возросла роль Федора Лопухова. Его цепкая хореографическая память помогала восстанавливать утраченные фрагменты балетов, а хорошее знание «почерка» балетмейстера – перекомпоновать кордебалетный номер на меньшее количество исполнителей, не нарушая первоначального стиля. Конечно, в это время он приступает к собственным постановкам.

В 1920 году Лопухов упоминается в документах театра как балетмейстер, в 1922 году он назначен балетмейстером-руководителем, а в 1925 году занимает и пост управляющего труппой. Теперь и художественное, и административное руководство было сосредоточено в его руках.

На протяжении 1918–1920 годов Федор Лопухов создал огромное количество концертных номеров. Постепенно Лопухов переходит к постановке одноактных балетов. В 1918 году он поставил «Мексиканский кабачок» и «Сон». Три года спустя Лопухов поставил балет «Жар-птица» на музыку Стравинского. Создавая философскую аллегорию добра со злом, молодой балетмейстер переусердствовал – его Жар-птица была образом древнего ящера, покрытого перьями, археоптерикса. Хореографической основой оставался классический танец, однако в него было внесено довольно много акробатических элементов, сложных поддержек и прыжков. Сам Лопухов считал «Жар-птицу» лишь первым опытом на длинном пути создания нового балета.

В 1925 году появилась книга Федора Лопухова «Пути балетмейстера». Это был необычный случай – теория намного опережала практику и становилась не результатом обобщения практического опыта, а, наоборот, направляла его.

Лопухова интересовали более всего вопросы взаимоотношений хореографии и музыки, а также проблемы танцевального симфонизма. Лопухов утверждал, что постановка балета невозможна без тщательного и серьезного знакомства балетмейстера с музыкальной партитурой, заявляя также, что даже различная инструментовка одной и той же мелодии непременно должна иметь свое отражение в хореографии.

Работа в области теории балета велась Федором Лопуховым одновременно с напряженной практической работой в театре. Необходимо было приложить много труда и сил к сохранению и обновлению балетного наследия, театрального репертуара. Отбор был произведен достаточно разумно: остались все постановки Фокина, талантливые и отвечающие современным запросам, а также немало классических балетов, таких как «Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Корсар», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Раймонда». Несколько балетов планировалось оформить заново – «Коппелия», «Лебединое озеро», «Жизель», «Тщетная предосторожность».

Большого труда стоило ему восстановить некоторые эпизоды, безжалостно выброшенные другими реставраторами. Некоторые из них восстановить так и не удавалось – они были попросту забыты, и никаких материалов, касающихся их, не сохранилось. В таком случае Лопухову приходилось ставить утерянные сцены самостоятельно, и в этом в полной мере проявилось его мастерство стилизации.

Его работа над реставрацией классических спектаклей началась с балета «Спящая красавица». Потом Лопухов принялся за работу над балетом «Раймонда». Он сохранил в неприкосновенности хореографию этого спектакля, лишь добавив в него несколько сочиненных им эпизодов. Кроме работы над двумя этими балетами, в сезоне 1922–1923 годов Федор Васильевич Лопухов занимался также восстановлением спектаклей «Конек-Горбунок», «Щелкунчик», «Эсмеральда», «Корсар», а на следующий год проделал огромную работу по реставрации балета «Дон Кихот».

Особый интерес у Лопухова вызывало возобновление балетов Михаила Фокина. К его юбилею были восстановлены «Павильон Армиды», «Эрос» и «Египетские ночи». В репертуар театра входили также отреставрированные Лопуховым «Карнавал» и «Шопениана». В «Половецких плясках» Лопухов когда-то танцевал и сам, поэтому ему легко было восстановить в памяти фокинскую постановку «изнутри». Романтический дух «Шопенианы», в которой огромную роль играет слияние хореографии с тончайшими оттенками музыки, также был хорошо уловлен

Лопуховым. Именно ему в первую очередь обязан советский и, в частности, ленинградский балет тем, что на протяжении всей его истории не сходила со сцены «Шопениана».

И, наконец, был создан уникальный в те годы спектакль «Величие мироздания», в котором классический танец стал основой совершенно новой балетной формы – танцсимфонии. Лопухов выбрал для своей постановки музыку, значительно более сложную для сценического воплощения, причем взял цельное большое музыкальное произведение – Четвертую симфонию Бетховена. Задачей Лопухова было создание танца «в чистом виде», свободного от сценических условностей, связанных с сюжетом, от исторических костюмов, от соответствующих сюжету аксессуаров.

Сама танцсимфония была хореографически решена крайне интересно, однако воспринять это в то время были способны лишь единицы. Некоторые образы, воплощающие содержание музыки Бетховена (как, например, «питекантропусы», воплощающие собой силы природы), вызывали лишь недоумение.

«Танцсимфония» была показана на сцене всего один раз. Но впоследствии Мясин, Баланчин, Лифарь и их последователи развили принципы «Величия мироздания», создали задуманный Лопуховым симфонический балет.

Удачей стал спектакль, поставленный Лопуховым на музыку Стравинского, – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». Он не только широко использовал буффонаду, гротеск, акробатический танец, который считал естественным развитием классического, но и применил интересный прием «одушевления» бутафории – свой танец был у лисьего хвоста, дерева. Еще одним интересным приемом было использование вокальных «двойников» героев балета для создания синтетизма спектакля.

Балет «Красный вихрь» был создан по указанию руководства как спектакль революционного содержания. Спектакль вновь не был одобрен. Новаторство же в области формы не нашло понимания.

Лопухов был одержим идеей точной формы и не боялся экспериментов. Стараясь понять работу мышц во время экзерсиса, не побрезговал препарировать человеческую ногу в анатомическом театре. Он на время ввел в моду акробатичный конструктивизм. Ему повезло – рядом оказались молодые артисты, способные реализовать его замыслы, – Петр Гусев и Ольга Мунгалова.

С 1925 года Лопухов был единственным руководителем ленинградского балета. Большим успехом стала его постановка балета «Пульчинелла» на музыку Стравинского. Лопухов сделал

акцент на использовании элементов комедии дель арте, а также использовал прием «спектакля в спектакле», что очень удачно сочеталось с приемами народной итальянской комедии, карнавала, балагана. Но балет постигла неудача – состоялось всего десять спектаклей из-за того, что контракт со Стравинским на использование его музыки был заключен на очень короткий срок по финансовым соображениям.

Лучшим балетом Федора Васильевича Лопухова считается «Ледяная дева» на музыку Грига. Сюжет этого балета был основан на произведении Ибсена «Пер Гюнт». И вслед за успехом – провал новой постановки «Щелкунчика» в 1929 году. Теперь он не реставрировал балет Иванова– Петипа, а ставил его заново, в соответствии с собственными идеями.

Наряду с недочетами в балете было множество несомненных находок, которые закрепились в последующих постановках «Щелкунчика», став его неотъемлемой частью. Героиней балета стала Маша, причем партия эта стала гораздо более серьезной и предназначалась для виртуозной балерины. В балет широко вошла тема очеловеченных кукол, воплощаемая дивертисментом, который стал неотъемлемой частью балета, а не вставным номером. Но, как упрекала его критика, Лопухов не пошел по пути создания образа «современной советской куклы», не отразил социальных моментов – словом, не шел в ногу с революционным искусством.

Как руководитель балетной труппы Лопухов не мог противиться директивам о постановке произведений определенной направленности, даже если самому ему они не нравились. Так на сцене появился балет «Крепостная балерина». Первоначально Лопухов пытался основное внимание уделить психологическому портрету героини, но ему указали на его идеологическую ошибку, и акцент сместился на социальную сторону этой драмы.

В 1931 году состоялась премьера балета «Болт» на музыку Шостаковича. На сей раз Лопухова обвиняли в любовании прогульщиками и бюрократами – слишком уж яркими получились их сценические образы.

После организованной в прессе травли Лопухов был отстранен от своей должности в родном театре. Правда, вскоре он получил назначение в Ленинградский Малый оперный театр, где должен был возглавить существовавшую там балетную труппу. За те четыре года, что Лопухов работал с этим балетным коллективом (1932–1935), было поставлено немало интересных спектаклей, среди них – балет «Светлый ручей». Он понравился зрителям благодаря музыке Шостаковича, хорошей хореографии

Лопухова, а главное – своей «современности», то есть злободневной тематике. Вскоре после премьеры в Ленинграде он был перенесен в Большой театр.

Но в газете «Правда» появились разгромные статьи о музыке Шостаковича к опере «Леди Макбет» и балету «Светлый ручей», а спектакль Лопухова был назван «балетной фальшью». Спектакль по личному распоряжению Сталина сняли, Лопухова уволили из Большого театра, его балеты навсегда запретили к исполнению, многие ленинградские артисты, приехавшие с Лопуховым, вернулись в Ленинград.

Лопухов покинул столицу. Он работал в различных театрах страны, занимаясь постановками отдельных балетов.

После начала Великой Отечественной войны Лопухов уехал в Куйбышев, куда был эвакуирован Большой театр, а затем, вместе со своей будущей женой, начинающей танцовщицей Оглоблиной, перебрался в Ашхабад, а потом – в Ташкент. Там в Узбекском театре оперы и балета он поставил национальный балет «Акбиляк», который продержался в репертуаре театра много лет. После этого Лопухов присоединился к труппе Малого оперного театра, эвакуированного в Оренбург, и работал с ней, а в 1944 году вернулся в Ленинград. Кировскому театру вновь требовался руководитель балетной труппы.

Требовалось возобновление репертуарных спектаклей Кировского театра. Помимо прочей работы, Лопухов решил создать новую редакцию «Лебединого озера», шедшего на сцене Кировского театра в постановке Вагановой.

Более чем через год после «Лебединого озера» Лопухов поставил свой последний оригинальный балет. Это была «Весенняя сказка» на музыку Чайковского по мотивам «Снегурочки». Основным отличием постановки Лопухова от сказки Островского была идея финала – не грустного расставания со Снегурочкой, не трагическая ее гибель, а радость превращения весны в лето.

В 1966 году к 80-летию Федора Васильевича Лопухова на сцене были восстановлены фрагменты из его балетов, которые никогда не исполняли современные артисты и не видели современные зрители. Эффект был совершенно неожиданным – казалось, что все эти постановки были созданы для 60-х годов, для начала «космической эры», для нового менталитета, формирующегося в те годы. Хореография Лопухова оказалась созвучной времени, когда большинство его балетов было уже забыто.

Почти до самых последних дней Федор Васильевич Лопухов, доживший до восьмидесяти шести лет, продолжал работать.

Кроме ряда постановок 60-х годов в Малом оперном театре, он много сил уделял преподавательской работе. Занимаясь всю жизнь балетмейстерской деятельностью, испытав радости и неудачи этой сложной профессии, Лопухов как никто другой понимал важность обучения ей. Еще в 1937 году, занимая пост художественного руководителя Ленинградского хореографического училища, он организовал балетмейстерские курсы. А в 1962 году по его инициативе было открыто балетмейстерское отделение при Ленинградской консерватории.

Лекции Ф.В. Лопухова для студентов этого отделения легли в основу книги «Хореографические откровенности».

Скончался Федор Васильевич Лопухов 28 января 1973 года.

Алисия Алонсо

В 1986 году на сцену X Гаванского международного фестиваля балета вышла танцовщица – почти слепая. Она исполнила несколько танцев, комических и трагических. Но когда она закружилась в четких и стремительных фуэте по диагонали – зал взорвался аплодисментами…

Алисия Алонсо родилась в Гаване 21 декабря 1921 года, там же в 1931 году начала учиться балету. Уже в 9 лет после своего первого урока в единственной в то время на Кубе частной балетной школе русского балетмейстера Николая Яворского Алисия поняла, что балет – это вся ее жизнь.

Трудно сказать, что толкнуло дочь ветеринара на балетную сцену. Сама Алисия об этом говорила: «Я всегда была балериной… В детстве, чтобы заставить меня угомониться, был только один способ – запереть меня в комнате, где играет музыка. И все знали, что я ничего не натворю там, потому что я танцую. В то время я еще не знала, что такое балет. Делая разные движения, я воспроизводила в танце то, что чувствовала».

Танцовщица продолжила обучение в США, сначала в школе Анатолия Вильтзака и Людмилы Шоллар, затем в Школе американского балета.

После дебюта в 1938 году на Бродвее в музыкальных комедиях «Великая леди» и «Звезды в твоих глазах» Алисия Алонсо начала работать в труппе «Балле театр» в Нью-Йорке. Там она познакомилась с хореографией Михаила Фокина, Джорджа Баланчина, Леонида Мясина, Брониславы Нижинской, Джерома Роббинса, Агнес де Милль. И там же она встретилась со своим будущим партнером Игорем Юшкевичем.

Его семья после 1917 года, когда ему было всего пять лет, эмигрировала из России и оказалась в Белграде. Он начал заниматься балетом в частной студии, каких тогда было множество, там познакомился с Николаем Яворским и вместе с ним уехал в Америку. В 1940-х годах Юшкевич был уже известным солистом, танцевал у Брониславы Нижинской, а когда работал в «Балле театр», знаменитый хореограф Джордж Баланчин догадался, что Юшкевич и Алонсо могут стать отличной балетной парой.

Алисия Алонсо в будущем собиралась развивать балетное искусство на Кубе и заразила своим энтузиазмом Юшкевича. В 1947 году они впервые танцевали там вместе в балетах «Аполлон Мусагет» и «Лебединое озеро».

Куба никогда не имела собственных балетных традиций. Не было известных кубинских балерин. Не было подходящей сцены. Широкие народные массы не были знакомы с этим видом искусства. Приходилось начинать с нуля. В таких условиях Алисия Алонсо взялась осуществлять цель своей жизни – создание Национального балета Кубы. Еще в 1946 году она приступила к созданию своего коллектива.

Осенью 1948 года кубинская пресса опубликовала своеобразный «манифест» Алисии Алонсо о создании первой кубинской профессиональной балетной труппы. Она действовала стремительно, привлекла к делу своего супруга Фернандо Алонсо и его брата, хореографа Альберто Алонсо, ей помогал присоединившийся к новорожденной труппе Юшкевич. 28 октября 1948 года в театре «Аудиториум» состоялось первое выступление «Балета Алисии Алонсо». А уже в декабре труппа отправилась в первое зарубежное турне – в Венесуэлу и Пуэрто-Рико.

Это был необычный коллектив – ставку сделали не на профессиональных хореографов, а на энтузиастов. Танцовщики сами ставили одноактные балеты, каждый мог внести свой вклад в «танцевальный фонд» труппы.

В 1950 году была организована также балетная школа Алисия Алонсо. Сама она все это время постоянно работала над новыми ролями. Среди ее лучших партий – Одетта-Одиллия, Сванильда, Терпсихора («Аполлон Мусагет»), Жизель. Работая над сценой сумасшествия, артистка посещала психиатрический госпиталь, беседовала с врачами, наблюдала больных. До сих пор эта сцена производит на зрителей ошеломляющее впечатление. Алисия Алонсо стала первой исполнительницей партий в балетах Тюдора, Баланчина, де Милль.

После революции 1959 года новая власть объявила развитие балета и хореографического образования одним из приоритетных направлений культурной политики обновленной Кубы. Труппа Алисии Алонсо превратилась в государственную структуру и получила название Национальный балет Кубы (НБК). Она выступала в театрах и на площадях Гаваны, выезжала на гастроли в другие провинции Кубы, балетные спектакли часто транслировались по кубинскому телевидению. Потом НБК отправился в большую гастрольную поездку по странам Латинской Америки, рассматривавшуюся новой властью в качестве «культурного посольства кубинской революции».

После этих гастролей Юшкевич и Алисия Алонсо танцевали в балете «Коппелия», поставленном 13 декабря на сцене театра «Аудиториум». Это было последнее выступление их дуэта на Кубе. В апреле 1960 года обострение кубино – американских по – литических противоречий положило конец плодотворной совместной работе русского танцовщика, бывшего американским гражданином, и кубинской балерины.

В 1967 году Алонсо создала один из самых ярких образов в своем творчестве – образ Кармен в балете Альберто Алонсо. Это была вторая редакция балета, который Альберто Алонсо поставил в Москве для Майи Плисецкой. Партнером Алисии Алонсо выступил брат Майи Плисецкой Азарий. Это была ее любимая постановка, балерина относилась к ней очень ревниво и даже запрещала балетмейстеру ставить «её» балет с другими танцовщицами.

Алисия Алонсо объездила весь мир, пользовалась успехом в таких «балетных» городах, как Париж, Милан, Вена, Неаполь, Москва, Прага. Она поставила и несколько оригинальных балетов. За свое творчество артистка получила многочисленные национальные и международные награды. В 1999 году ЮНЕСКО вручила ей Медаль Пабло Пикассо за выдающийся вклад в искусство танца.

Она до сих пор не знает усталости. Она полностью потеряла

зрение, но сидит на всех спектаклях рядом с мужем, который рассказывает в подробностях все, что происходит на сцене. Возраст ее нисколько не изменил – Алисия Алонсо осталась такой же требовательной, как в те годы, когда кубинский балет приехал на гастроли в Париж, а она танцевала Жизель. На репетиции одна из балерин выбивалась из общей линии. Оказалось, что это дочь Алонсо. Балерина повернулась к ней и резко сказала дочери: «Хватит танцевать, ты слишком стара для этого».

Алисия Алонсо, уйдя со сцены, стала директором Национального балета Кубы, много времени уделяла воспитанию нового поколения кубинских танцовщиков. А на вопросы о планах на будущее отвечает: «О планах? Хорошо, слушайте: дожить до ста лет и продолжать танцевать, видеть жизнь и не потеряться в ней».

Альберто Алонсо

Он мечтал о том, что однажды Майя Плисецкая предложит ему поставить для нее балет. И мечта блистательно сбылась

Альберто Хулио Райнери Алонсо родился 22 мая 1917 года в Гаване. Он и его старший брат Фернандо брали уроки танца у русского эмигранта Николая Яворского, который сам не был профессиональным артистом. Там же занималась Алисия Мартинес дель Ойо, которая вышла замуж за Фернандо и стала всемирно известной балериной Алисией Алонсо.

«Когда к нам на гастроли из Европы приехал Русский балет полковника де Базиля, Яворский, бывший солдат белой армии, встретился с де Базилем, директором труппы, ранее – белогвардейским офицером. После этого меня отправили во Францию, где я начал учиться у мадам Преображенской», – вспоминал хореограф. Пройдя такую школу, он стал первым профессиональным танцовщиком на Кубе.

Он два года проработал в Гаване, в Обществе музыкального искусства, оттуда попал в «Русский балет Монте-Карло», затем он танцевал в Американском театре балета – в частности, исполнил партию Мавра в балете «Петрушка», поставленном Михаилом Фокиным. В течение следующих пяти лет он гастролировал по миру и женился на танцовщице, известной как Александра Денисова (ее настоящее имя было Патриция Дениз Майерс, и она была родом из Канады).

В 1941 году Альберто Алонсо дебютировал как хореограф. А в 1946 году вместе с братом и Алисией Алонсо он основал труппу, которая получила название «Балет Алисии Алонсо». Там Альберто Алонсо получил возможность воплотить в жизнь много интересных идей. Он поставил много балетов, в том числе «Перед рассветом» – в 1948 году, «Рапсодия Негра» в 1953 году, «Ромео и Джульетта» в 1970 году и даже хореографическую версию романа Эмили Бронте «Грозовой перевал». Из-за постановки «Перед рассветом» у труппы были неприятности – власти сочли, что она подрывает режим Фульхенсио Батисты, и «Балет Алисии Алонсо» лишился небольшой субсидии, выделявшейся правительством.

Альберто Алонсо соединил классический балет с элементами кубинского народного танца

Алонсо активно вводил в классическую хореографию элементы испанского и латиноамериканского народного танца. Много лет спустя он говорил: «Это кубинский стиль танца, это не я придумал, так придумал народ. Я хотел, чтобы кубинцы продолжали танцевать так, как они танцуют, но при этом в классической форме». В своих постановках он свободно комбинировал произведения разных композиторов – «Концерт» был на музыку Баха и Вивальди, «Ромео и Джульетта» – на музыку Берлиоза и Пьера Анри.

Кубинских артистов охотно приглашали в Москву – там и состоялась встреча, которая принесла Алонсо всемирную известность.

«Как-то я оказалась на концерте Кубинского балета, гастролировавшего в Москве, и увидела танцевальные номера,

поставленные Альберто Алонсо, – рассказывала журналистам Майя Плисецкая. – И хотя, казалось бы, ни один номер по сюжету не отвечал моей мечте о Кармен, я сразу подумала: вот этот балетмейстер с его талантом, темпераментом может осуществить мое давнишнее стремление. В антракте я подошла к Альберто Алонсо и спросила: не думал ли он о «Кармен» на балетной сцене? Он сразу загорелся, почувствовав свою тему. Скоро Альберто Алонсо приехал в Москву с уже сочиненным либретто балета, и начались репетиции. Наконец сбылась мечта всей моей артистической жизни – Кармен! Я дождалась своего балета. Не каждая балерина может сказать такое, это редкое артистическое счастье».

Сюжет «Кармен» очень танцевален – он привлек внимание хореографов сразу после того, как в 1846 году была опубликована новелла Проспера Мериме «Кармен». Одним из первых за эту тему взялся молодой Мариус Петипа. Альберто Алонсо поставил «антиклассический» балет – без обязательной выворотности и плавных линий, сплошные острые углы, и в придачу – агрессивная эротика. Премьера была скандальной, но балет остался в репертуаре Большого театра, а хореограф прославился и создал впоследствии еще добрый десяток версий «Кармен-сюиты», в том числе для Алисии Алонсо, – в Испании, Мексике, Аргентине, Гаване, Финляндии, Токио, Китае, США…

Он продолжал активно работать, но его тяготили изоляция Кубы и единовластное правление Алисии Алонсо в кубинском балете. В начале 1990-х годов он перебрался во Флориду. Там он преподавал в различных американских учебных заведениях, осуществил ряд постановок, а в 2005 году приезжал в Москву для участия в возобновлении «Кармен-сюиты» на сцене Большого театра, осуществлённом к 80-летию Майи Плисецкой. Там он восстановил те фрагменты танцев, которые в 1967 году по просьбе артистов, испугавшихся за судьбу балета, был вынужден убрать.

Альберто Алонсо скончался 31 декабря 2007 года в Гейнсвилле.

Джордж Баланчин

Среди историй о русских эмигрантах у Сергея Довлатова есть и анекдот о том, как Баланчин не хотел писать завещание, а когда все-таки написал, то оставил брату в Грузии пару золотых часов, а все свои балеты раздарил восемнадцати любимым женщинам. Все балеты – это 425 сочинений

Георгий Баланчивадзе родился в Санкт-Петербурге 9 января 1904 года в семье известного грузинского композитора, зачинателя грузинской оперы и романса, Мелитона Баланчивадзе (1862–1937), которого тогда называли «грузинским Глинкой». Его брат – Андрей Баланчивадзе также талантливый композитор.

В 1914 году Георгий Баланчивадзе поступил в Петроградское театральное училище. Впервые он вышел на сцену в «Спящей красавице» – исполнил роль маленького амура. Впоследствии он вспоминал о школе:

«У нас была настоящая классическая техника, чистая. В Москве так не учили… У них, в Москве, все больше по сцене бегали голые, этаким кандибобером, мускулы показывали. В Москве было больше акробатики. Это совсем не императорский стиль». Тогда, в школе, он познакомился с музыкой Чайковского и полюбил ее на всю жизнь.

Учеником он был старательным и, окончив школу, был в 1921 году принят в труппу петроградского Государственного театра оперы и балета (бывшего Мариинского). Став в начале 1920-х годов одним из организаторов коллектива «Молодой балет», Баланчивадзе ставил там свои номера, которые исполнял вместе с другими молодыми артистами. Жилось им нелегко – приходилось и голодать.

В 1924 году при содействии певца В.П. Дмитриева группа танцовщиков получила разрешение для выезда в европейское турне. Баланчивадзе твердо решил, что назад не вернется. Их было четверо – Тамара Джива, Александра Данилова, Георгий Баланчин и Николай Ефимов, им безумно хотелось увидеть мир, они покатили по всей Европе. Дягилев их увидел в Лондоне.

Джордж Баланчин с любимым котом

Георгию Баланчивадзе повезло: сам Дягилев, прославленный авангардистский антрепренер, обратил на него внимание. Молодой артист стал следующим, после Брониславы Нижинской, хореографом труппы «Русского балета Сергея Дягилева». Дягилев поменял ему имя на европейский лад – так появился балетмейстер Баланчин.

Он поставил для Дягилева десять балетов, в том числе «Аполлон Мусагет» на музыку Игоря Стравинского (1928), который, вместе с «Блудным сыном» на музыку Сергея Прокофьева до сих пор считается шедевром неоклассической хореографии. Тогда же началось многолетнее сотрудничество

Баланчина и Стравинского и было озвучено творческое кредо Баланчина: «Видеть музыку, слышать танец».

Во время одного спектакля Баланчин травмировал колено. Это обстоятельство ограничило его возможности танцовщика, но зато дало ему свободное время для занятий хореографией. Он почувствовал вкус к преподаванию и понял, что это его настоящее призвание. Вернувшись в Париж в 1933 году, он основал свою собственную компанию. Художественными руководителями этой компании были Бертольд Брехт и Курт Вейль. В сотрудничестве с ними Баланчин создавал балет двадцатого века.

Как-то Баланчин в 1935 году нашел в парижской библиотеке дипломную симфонию молодого Жоржа Бизе и между делом, в порядке заполнения вынужденного простоя, поставил простенький, ни на что не претендующий балет «Симфония С», ставший, как выяснилось позже, одним из его шедевров. Когда Баланчина в 1947 году пригласили в парижскую «Гранд-опера», он выбрал эту вещь для своего дебюта под названием «Хрустальный дворец». Успех был грандиозный. После этого в 1948 году Баланчин перенес постановку в Нью-Йорк, и с тех пор она не сходит со сцены Нью-Йорского городского балета.

После смерти Дягилева в 1929 году «Русский балет» начал распадаться, и Баланчин покинул его. Он работал сначала в Лондоне, затем в Копенгагене, где был приглашённым балетмейстером. Вернувшись на некоторое время в «Новый Русский балет», который обосновался в Монте-Карло, и поставив несколько номеров для Тамары Тумановой, Баланчин вскоре вновь ушёл из него, решив организовать собственную труппу – «Les Ballets 1933». Труппа просуществовала лишь несколько месяцев, но за это время было осуществлено несколько успешных постановок на музыку Дариюса Мийо, Курта Вейля, Анри Соге. Увидев их, известный американский меценат Линкольн Кирстайн предложил Баланчину перебраться в США для создания Школы американского балета и труппы «Американский балет». Хореограф согласился.

Бостонский мультимиллионер Кирстайн был одержим балетом. У него была мечта – создать американскую балетную школу, и на ее базе – американскую балетную компанию. В лице молодого, ищущего, талантливого, амбициозного Баланчина Кирстайн увидел человека, способного воплотить его мечту в жизнь.

В 1933 году Баланчин перебрался в Соединенные Штаты. Здесь начался самый длительный и блестящий период его деятельности. Стартовал балетмейстер буквально на пустом месте. Первым проектом Джорджа Баланчина на новом месте

было открытие балетной школы. При финансовой поддержке Кирстайна и Эдварда Уорберга 2 января 1934 года Школа американского балета приняла первых учеников. Первым балетом, который Баланчин поставил со студентами, была «Серенада» на музыку Чайковского.

Затем была создана небольшая профессиональная труппа «Американский балет». Она танцевала сначала в «Метрополитен-опера» – с 1935 по 1938 год, затем гастролировала как самостоятельный коллектив. В 1936 году Баланчин поставил балет «Убийство на Десятой авеню». Первые рецензии были уничтожающими. Баланчин оставался невозмутимым; он твердо верил в успех. Успех пришел после десятилетий напряженного труда: явились и неизменные восторги прессы, и многомиллионный грант от Фонда Форда, и портрет Баланчина на обложке журнала «Тайм». И главное – переполненные залы на представлениях его балетной труппы. Джордж Баланчин стал признанным главой американского балета, законодателем вкусов, одним из лидеров неоклассицизма в искусстве.

В 1940 году Баланчин стал гражданином США.

В 1941 году он создал для латиноамериканских гастролей американской труппы «Американ балле караван» два самых знаменитых своих спектакля – «Балле Империал» на музыку П.И. Чайковского и «Кончерто барокко» на музыку И.С. Баха. В 1944 и 1946 годах Баланчин сотрудничал с «Русским балетом Монте-Карло».

В 1946 году Баланчин и Кирстайн основали труппу «Балетное общество». В 1948 году Баланчину предложили руководить этой труппой в составе Нью-Йоркского центра музыки и драмы. «Балетное общество» стало Нью-Йоркским городским балетом.

Казалось бы, Баланчину, воспитанному на классическом балетном репертуаре, получившему классическое музыкальное образование, Чайковский должен быть ближе, чем, скажем, Пауль Хиндемит. Но круг его любимых композиторов был широк. Он включал Чайковского и Прокофьева, Стравинского и Баха, Моцарта и Глюка, Равеля и Бизе, Бернстайна и Голда, Гершвина и того же Хиндемита, которому он заказал музыку «Четыре темперамента» для открытия «Балетного общества».

Музыка означала нечто большее, чем остов для хореографии. Музыка давала импульс. Пока он не «видел» музыку, он не начинал работать. Никаких заранее заказанных сюжетов он не признавал: музыка решала все. Баланчин читал клавир с листа и сразу видел: его ли это музыка. Его музыкальное образование позволяло ему находить контакт с композиторами и вносить свои коррективы в оркестровки. Быстрота, с которой он ставил свои

балеты, во многом зависела от его умения быстро читать клавир.

В 1950—1960-е годы Баланчин осуществил ряд успешных постановок, в числе которых – «Щелкунчик» Чайковского, исполнение которого стало рождественской традицией в США.

По меткому выражению Мориса Бежара, Баланчин «перенес в эру межпланетных путешествий аромат куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II». Он возвращал на балетную сцену чистый танец, оттесненный на второй план сюжетными балетами.

Умер Баланчин в Нью-Йорке 30 апреля 1983 года, похоронен на кладбище Окленд в Нью-Йорке. Через пять месяцев после его смерти в Нью-Йорке был основан «Фонд Джорджа Баланчина». Ведущие американские газеты, редко между собой в чем-либо соглашающиеся, единодушно причислили Баланчина к трем величайшим творческим гениям двадцатого века; двое других – Пикассо и Стравинский…

Агнес де Милль

Она привела на балетную сцену ковбоев с их повадками, отвагой и юмором. Она изучала и использовала в танцах американский фольклор. И она же умудрилась сделать балет из реальной уголовной истории

Жизненный выбор Агнес де Милль, родившейся 18 сентября 1909 года в Нью-Йорке, определили два обстоятельства: с одной стороны, родители-артисты, с другой – впечатление, произведенное на Агнес искусством русской балерины Анны Павловой. Тем не менее она, обучаясь танцу в нескольких студиях, успела получить и серьезное образование в Калифорнийском университете.

Сценическая деятельность Агнес де Милль началась в 1929 году.

Это было время, когда классический балет в Америке выглядел довольно скромно – вся надежда была на ярких гастролеров, хотя уже работали студии Михаила Фокина, Адольфа Больма, Михаила Мордкина. Ведущим направлением в американской хореографии был танец модерн, который имел фольклорную окраску и включал мотивы негритянских и индейских танцев.

Агнес де Милль изучала и использовала в танцах американский фольклор

Агнес де Милль, опробовав себя в нескольких труппах, оказалась в 1938 году в «Балле Рамбер», где исполнила несколько ведущих партий в балетах Энтони Тюдора. Этот балетмейстер в Америке считается основоположником психологического балета, в его постановках классический танец был обогащен элементами танца модерн. Агнес де Милль от него перешла в «Баллэ тиэтр», где и начала сама ставить танцы. В 1941 году состоялась премьера ее балета «Три девы и дьявол» на музыку Респиги, где она исполнила партию Самодовольной девы. Это был веселый,

комедийный балет о том, как дьявол утащил в ад трех девственниц и одного легкомысленного юношу, поскольку набожность девиц оказалась легко доступным бастионом. В роли молодого бездельника выступил Джером Роббинс, в будущем – великий американский хореограф. За этим балетом последовали «Талли-Хо» на музыку Глюка (1944), «Легенда Фолл-Ривер» на музыку Гулда (1948) – «криминалистический» балет (этот жанр ввел в моду Энтони Тюдор). Это хореографическое «изложение» подлинного убийства – в 1892 году в Новой Англии подросток Лиззи Борден зарубила топором своего отца и мачеху, а спустя полвека Агнес де Милль вытащила «дело Лиззи Борден» из архивов и превратила его в балет.

Но настоящую славу ей принес балет «Родео». Этот спектакль она поставила с труппой «Русский балет Монте-Карло» на сцене Метрополитен-опера в Нью-Йорке 16 октября 1942 года. Сценарий де Милль написала сама. Это была забавная история влюбленной девушки-наездницы, которая пытается получить работу ковбоя и добиться сердца своего возлюбленного, а в результате устраивает на ранчо переполох за переполохом. Партию этой девушки исполнила сама Агнес де Милль. Танцы ковбоев она строила на движениях всадника в седле, ловца рогатого скота, ввела чечётку. Этот балет впоследствии ставили многие американские труппы.

«Истинная суть народа – в его танце и его музыке. Тела никогда не лгут» – вот один из афоризмов Агнес де Милль.

Ее первой работой на Бродвее было поставленное в 1943 году шоу «Оклахома», а в 1955 году она же поставила танцы для киноверсии этой вещи. И этот дебют оказался на редкость удачным – «Оклахома» стала признанным шедевром американской музыкальной сцены. Первой же своей постановкой Агнес де Милль оказала значительное влияние на развитие мюзикла. Из развлекательного номера она превратила танец в мюзиклах в сценическое действие, сделав его органичной частью спектакля, способствующей раскрытию содержания, характеров героев.

Но подлинное признание хореография получила в мюзикле благодаря Агнес де Милль. Она изменила саму концепцию танца в музыкальной комедии, сделала хореографию неотъемлемой и органичной частью мюзикла. Ее, ныне знаменитая, сцена сна в «Оклахоме» (она вошла и в фильм) показывала, что танец может говорить вместо слов, раскрывая те явления, которые словами не передашь. «Ее танцы, – писал видный американский балетный критик Уолтер Терри, – не были ритмическими упражнениями, трюками, вставными номерами, они говорили от имени

влюбленных сердец, идентифицировали характеры людей». Де Милль была не первой и не последней, кто привнес в танцевальные номера эту концепцию, но она была первой, кто сумел эту особенность танца сделать основой музыкального театра.

Балетные сцены в «Оклахоме» были основаны на американских народных танцах. «Оклахома» в 1944 году получила драматическую премию Дж. Пулитцера, в течение пяти лет не сходила со сцен Бродвея, а затем была показана во многих странах. Так Агнес де Милль нашла свой путь и стала одним из первых американских балетмейстеров, использовавших национальные темы и американский фольклор.

Музыкальный и театральный продюсер Сол Юрок и Агнес де Милль

За «Оклахомой» последовали другие мюзиклы: «Карусель» (1945), «Бригадун» (1947), «Джентльмены предпочитают блондинок» (1949), «110 в тени» (1963).

В 1953–1954 годах Агнес де Милль имела собственную труппу «Танцевальный театр Агнес де Милль». В 1973 году она основала «Хэритидж данс тиэтр». С 1973 же года Агнес де Милль входит в Галерею театральной славы, а в 1986 году награждается Национальной медалью за заслуги в области искусства. Г-жа де Милль – автор 13 книг и множества афоризмов, популярных

среди американских танцовщиков и любителей балета.

«Танцевать – значит быть вне самого себя, больше, сильнее, красивее. В танце – мощь, в танце – величие Земли, он твой – бери целиком».

Нинетт де Валуа

Всю жизнь ее мучила страшная болезнь – полиомиелит, но болезнь не смогла помешать ни карьере танцовщицы, ни работе балетмейстера. Эта великолепная женщина была невероятно мила в молодости, красива в зрелости и потрясающе роскошна в старости – а прожила она 102 года

Идрис Станнус родилась 6 июня 1898 года в ирландской деревне Балтибойсе. С детства она мечтала попасть на сцену. Когда ей было семь лет, семья переехала в Англию. В тринадцать девочка уже танцевала в театре. Следовало подумать о будущем – а есть ли будущее у ирландской танцовщицы в Лондоне? Мама (начитавшись, видимо, книжек) придумала дочке звучный французский псевдоним – Нинетт де Валуа. Французский акцент в имени в те времена очень приветствовался.

Девочка хотела стать балериной, но в стране не было профессиональной труппы – только заезжие гастрольные, да и они выступали в съемных театрах, чередуясь с цирковыми артистами. Профессионального балета в Великобритании не было вовсе. Отдельные танцевальные номера вклинивались в программы мюзик-холлов; в 10-е годы XX века выступать в компании с карликами и фокусниками приходилось даже великой Анне Павловой.

Анна Павлова слыла богиней, недостижимым идолом, и как раз тогда работала в Лондоне. Павловский «Умирающий лебедь» стал английским шлягером. Еще подростком в составе одной из бродячих трупп Нинетт де Валуа протанцевала этот номер «на каждом пирсе Англии». Она сразу получила прозвище «маленькая Павлова».

Несколько лет девушка исполняла танцы в операх, играла пантомимные роли, пока ее не заметил Дягилев. Он оценил мастерство, но пришел в ужас от псевдонима – сказал, что это «смесь французских королей с кремовыми пирожными». Он предложил артистке взять русский псевдоним – это имело смысл, если ей предстояло поступить в русскую труппу. Но упрямая ирландка отказалась наотрез. Так она и вошла в историю с королевским именем.

Нинетт де Валуа организовала первую профессиональную балетную труппу Англии

Она всерьез занялась своим хореографическим образованием, ездила брать уроки у знаменитого Энрико Чекетти.

Она танцевала в балетах Брониславы Нижинской, Михаила Фокина, Леонида Мясина. Ей был интересен танец-модерн, но она изучала классику – уже тогда у нее зрела мысль о создании английского балета, и она понимала, что уроки Чеккетти и Николая Легата – это то, с чем придется иметь дело ближайшие лет двадцать, пока не подрастут поколения английских

танцовщиков.

Однако, протанцевав у Дягилева два сезона, Нинетт де Валуа вынуждена была прервать карьеру: в 26 лет у нее обнаружили серьезные признаки полиомиелита. Как выяснилось, несколько приступов она перенесла на ногах, не переставая танцевать. В 1926 году она отказалась от танцев, но не стала делать из этого трагедии. «Я не была великой балериной», – сказала она себе и сразу же взялась за новое, но очень ее увлекшее дело – в том же году открыла первую в Лондоне Академию хореографического искусства.

Ей все удавалось – то ли в силу везения, то ли в силу огромного организаторского таланта.

Спустя пять лет в театре «Седлерс Веллс» Нинетт де Валуа организовала первую профессиональную балетную труппу Англии, безошибочно определив в хореографы авангардистку Мари Рамбер и традиционалиста Фредерика Аштона.

В труппе Нинетт де Валуа выросли все балетные кумиры Великобритании – Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Роберт Хелманн. В годы Второй мировой войны эта труппа стала передвижной и давала концерты в армии. Нинетт де Валуа, возглавлявшая ее, вместе со своими артистами, среди которых было несколько учениц Матильды Кшесинской, в последние месяцы войны оказалась в Париже и первым делом посетила балетную студию прима-балерины императорского театра.

Нинетт де Валуа принципиально не приглашала в труппу иностранцев даже после Второй мировой войны, когда совсем не было танцовщиков. Она считала, что иначе у национального балета не будет стимула развиваться. Она разъезжала по всей Англии, отыскивая талантливых детей, так как понимала, что только их усилиями сможет поддерживать английский стиль и дух в созданных ею коллективах.

После войны разросшийся «Седлерс Веллс балле» переехал в оперный театр Ковент-Гарден, а в 1956-м труппа получила государственный статус и стала именоваться Королевским балетом Великобритании. Незадолго до этого королева Великобритании посвятила Нинетт де Валуа в рыцари (точнее – дала высокое звание Дамы), а Франция сделала балерину кавалером ордена Почетного легиона. Она удостоилась степеней почетного доктора литературы Оксфорда и почетного доктора музыки Лондонского университета. Она не поленилась встать за профессорскую кафедру Лондонского университета. Написала две книги: «Приглашение в балет» и «Потанцуй со мной». Однако в балетном мире ее продолжали называть просто Мадам, и у самых опытных артистов напрягались спины и начинали дрожать колени, когда эта крошечная женщина входила в репетиционный зал. Отладив систему обучения и поставив Королевский балет Великобритании вровень с признанными балетными лидерами мира, Нинетт де Валуа оставила сначала труппу (в 1963-м), а потом и школу (в 1971-м).

В 90 лет она начала писать стихи. А накануне своего столетия сделала неожиданное признание: «Лучше бы я была писательницей, чем танцовщицей. Я получаю больше наслаждения от своей поэзии, чем когда-то получала от хореографии».

Дама Нинетт де Валуа скончалась 8 марта 2001 года.

Фредерик Аштон

Русские сезоны в Париже – хотя и косвенно – решили судьбу еще одного прославленного артиста. В 1917 году юноша был так потрясен увиденным в Лиме танцем Анны Павловой, что решил стать танцовщиком

Сын британского дипломата Уильяма Мелландейна родился 17 сентября 1906 года в эквадорском городе Гуаякиль. В тринадцать лет, после концерта Павловой, он принял решение – как сам писал позднее, «был отравлен ее ядом и с того вечера хотел танцевать, как она».

Семья сделала все возможное для излечения наследника – к девятнадцати годам он получил экономическое образование и работал в лондонском Сити.

В это время Лондон был помешан на дягилевском «Русском балете» и буквально кишел танцевальными студиями. Молодой клерк стал ходить на занятия к Леониду Мясину, одному из лучших хореографов Сергея Дягилева, и с той поры совсем забросил нормальную жизнь. Талантливого новичка его педагоги-дягилевцы передавали из рук в руки: от Мясина он попал к Мари Рамбер, от нее – к Брониславе Нижинской. К тому времени юноша, как это было модно, сменил имя и стал Фредериком Аштоном.

Фредерик Аштон в роли одной из сестер Синдереллы

Классическим танцовщиком Аштон стать уже не смог, слишком поздно встал к балетному станку, но завороженность классической школой императорского балета, верность ее канонам стала фирменным знаком его будущих постановок. Он успел в двадцатые годы потанцевать в труппе Иды Рубинштейн и «Балле Рамбер», и решил, что этих опытов ему должно хватить на все балетмейстерское будущее.

Ставить он начал, не проучившись балету и трех лет, благо самодеятельные студии то и дело выступали с концертами. Мари Рамбер всячески поощряла его пробы сил в хореографии. Англичан-балетоманов обуревало честолюбие, образовалось целое общество с добровольными, но немалыми взносами на «создание отечественного балета и поощрение национальных кадров».

Наиболее известные первые постановки Аштона – «Трагедия моды» (1926) и «Сюита каприоль» (1930). В 1931 году он поставил пародийный балет «Фасад», до сих пор входящий в репертуар многих трупп. В 1930–1933 годы он ставил спектакли в Клубе

балета и Обществе Камарго. А в середине 30-х самый одаренный из молодых англичан-хореографов, культивировавший «правильную» классику, стал постоянным балетмейстером труппы Нинетт де Валуа. Эта компания, поменяв несколько названий и мест обитания, в конце концов обосновалась в театре Ковент-Гарден и стала главной труппой страны – Королевским балетом Великобритании.

Там Аштон зарекомендовал себя как яркий исполнитель мимических и характерных ролей – например, феи Карабосс в «Спящей красавице».

Фредерик Аштон знал толк в английском юморе, но при этом был сентиментален, обожал танцевальные шаржи и балетные истории. Маленькие сценические площадки 30-х годов сделали его виртуозом партерных поддержек и мастером режиссерских нюансов. В историю он вошел основоположником английского психологического балета. Его лучшие спектакли – «Золушка» (1948), «Дафнис и Хлоя» (1951), «Сильвия» (1952), романтический балет «Ундина» (1958) и комический балет «Тщетная предосторожность» (1960), «Сон» на сюжет «Сна в летнюю ночь» Шекспира (1964). В 1963 году Аштон, взяв за основу сюжет оперы «Травиата», поставил балет «Маргарита и Арман» специально для образовавшейся незадолго до того пары Марго Фонтейн – Рудольф Нуриев. В 1976 году хореографом даже был создан балет «Месяц в деревне» по мотивам пьесы Тургенева.

В итоге оказалось, что настоящий английский балет – это прежде всего актерский балет. Англичане до сих пор не любят танцев ради танцев и не терпят грубого лицедейства. Настоящий английский балет сентиментален. Даже бессюжетный, даже фантастический, он непременно должен рассказывать человеческую историю – во всех нюансах и подробностях. И чем достовернее и интереснее расскажет ее хореограф, чем убедительнее и тоньше разыграют ее артисты, тем выше ценится спектакль. «Ундина» – последний из четырех многоактных балетов Фредерика Аштона и воплощение английского стиля.

В 1962 году Фредерик Аштон получил рыцарский титул.

Стиль Аштона, основой которой стал метод обучения, предложенный Энрико Чекетти, определил особенности английской балетной школы. С танцевальным языком англичанин экспериментировать не любил, сохраняя особое почтение к балетной классике девятнадцатого века. Но вторжение русских виртуозов на английскую сцену его раздражало. Назло «бравурным русским» он оснащал избыточными сложностями некоторые вариации. Со времен Анны Павловой «русские» были для Фредерика Аштона сущим наваждением. После войны именно

он настоял на вселении труппы Нинетт де Валуа в Ковент-Гарден: «Если сейчас не занять театр, в него снова придут русские, и английский балет опять останется на обочине».

Стараниями сэра Фредерика на обочине английский балет не остался: семь лет (1963–1970) он правил Королевским балетом, сетуя на административные тяготы, но явно упиваясь своей ролью. Говорят, что в эти годы труппа имела лучший за все времена кордебалет. По словам знатоков, «без де Валуа Королевского балета не было бы, а без Аштона он не достиг бы таких вершин славы и успеха». В 1970 году он оставил все занимаемые им административные должности, чтобы полностью сосредоточиться на хореографии.

Балетный рыцарь умер в 1988 году так, как мечтают рыцари, – после танца с королевой. Рассказывают, что, получив приглашение на день рождения королевы-матери, 84-летний Аштон предрек: «Если мне придется танцевать с королевой Елизаветой, я умру». Он действительно исполнил шуточный танец с королевой.

Через две недели, 18 октября, сэр Фредерик скончался во сне.

Антон Долин

Настоящее имя одного из создателей британского балета и спасителя шедевров старинной хореографии – Сидни Френсис Патрик Чиппендейл Хили-Кей

Он родился в Слинфолде 27 июля 1904 года. В 1917–1923 годах учился у Бронислава Нижинской и Серафимы Астафьевой, в прошлом – солистки Мариинского театра и участницы дягилевской антрепризы, воспитавшей звезд британского балета двадцатого века Марго Фонтейн и Алисию Маркову. Когда юный Хили-Кей, немного потанцевав в мюзик-холлах, в 1924 году пришел к Дягилеву, тот сперва дал артисту псевдоним «Патрикеев». В двадцатые годы прошлого века в самой Англии была мода на русские имена, возникшая под впечатлением триумфальных балетных акций Дягилева, который, покорив Париж «Русскими сезонами», не обошел вниманием и Лондон. Этой модой сам Дягилев ловко пользовался, вводя в состав своей труппы перспективных европейских артистов под звучными русскими псевдонимами. Некоторое время спустя «Патрикеев» стал Антоном Долиным.

У Дягилева Долин танцевал совсем недолго. Зато все балеты, где он стал первым исполнителем главных партий – «Голубой экспресс» в постановке Брониславы Нижинской, а также «Блудный сын» и «Бал» в постановке Джорджа Баланчина, – вошли в историю хореографии.

Неудивительно, что, работая с такими мэтрами, он и сам захотел стать балетмейстером.

16 апреля 1928 года в Театре Елисейских Полей состоялась премьера балета «Рапсодия», поставленного Антоном Долиным. Сюжет был довольно наивен и плохо гармонировал с музыкой: изображалась борьба между джазом и классической музыкой. Вначале джаз уступал, но потом одерживал верх над своей противницей. В роли Джаза выступал сам Антон Долин.

С 1930 года Долин участвовал в спектаклях Общества Камарго. В 1931–1933 годах он был ведущим танцовщиком «Вик-Уэллс балле».

На сцене Долин был жгучим демоничным красавцем, успешно исполнявшим партии романтических принцев, но еще лучше – всевозможных гротескных злодеев, как драматических, так и комических. Это особенно ярко проявилось, когда он с 1940 по 1946 год работал в американской труппе «Балле тиэтр». Для него Михаил Фокин сочинил свой последний балет «Синяя борода» на музыку одноименной оперетты Оффенбаха – каскад уморительно смешных сцен, где злополучного рыцаря, замучившего пять жен, удается проучить, женив на лихой пастушке.

В 1935 году вместе с такой же «русской» англичанкой Алисией Марковой Долин создал собственную труппу в Англии под названием «Маркова – Долин» и многое сделал для создания национальной балетной школы.

В историю балета Долин вошел как «спаситель» одного из лучших образцов хореографии эпохи романтизма – концертного номера балетмейстера Жюля Перро «Па-де-катр». Перро поставил квартет в Лондоне, когда конкуренты выжили его из Парижской оперы. В нем участвовали всемирно известные кумиры тех лет Мария Тальони, Фанни Черрито, Карлотта Гризи и Люсиль Гран, соединившие в этом номере главные танцевальные находки балетного романтизма и самые популярные танцевальные пассажи своих прославленных ролей. С тех пор для балерин, достигших пика карьеры, выступить в этом номере стало делом чести. А партии получили имена первых исполнительниц.

О том, сколько времени рисунок этого танца передавался

непосредственно «из ног в ноги», когда и в какой мере был забыт, историки все еще спорят. Считается, что Антон Долин, опросив всех очевидцев и исследовав все, что можно, – от гравюр и описаний до детальных пометок на рабочих экземплярах нот, – реконструировал утраченный шедевр девятнадцатого века. Результат публика увидела в 1941 году в Нью-Йорке. Ходили слухи, что все это сделал другой исследователь десятью годами раньше, а Долин всего лишь перекупил у него авторские права. Но документальных подтверждений тому нет.

Зато свидетельство исследовательского профессионализма Долина есть. Это знаменитый фильм «Великие Жизели мира», где танцовщик, выступающий на склоне лет как автор, режиссер и журналист-интервьюер, беседует о «Жизели» с легендарными исполнительницами заглавной партии, своими партнершами Тамарой Карсавиной, Алисией Марковой, Алисией Алонсо, Карлой Фраччи и живой легендой Ольгой Спесивцевой.

История Долина и Спесивцевой – это история большой дружбы, не отступающей перед препятствиями. Они много выступали вместе во времена «Русских сезонов». Судьба знаменитой балерины сложилась печально – накануне Второй мировой войны она уехала в Америку. Ее психика уже была подорвана, и балерина оказалась в платной психиатрической лечебнице. Ее богатый покровитель умер, и Спесивцеву перевели в бесплатную психиатрическую клинику для бедняков и людей, не имевших ни паспорта, ни гражданства, ни постоянного места жительства, где ее много лет спустя отыскал Антон Долин.

В состоянии полной амнезии и распада сознания артистка пробыла в клинике до 1963 года, а потом неожиданно к ней вернулась память. Она мечтала вернуться в Россию. Понимая, что это было бы лучшим вариантом для Спесивцевой, Долин писал ее брату в декабре 1946 года: «Я предлагал жениться на ней, если это позволило бы покинуть публичный санаторий, но это воспрещается законом, так как она помещена туда как сумасшедшая…» Ему пришлось немало потрудиться, пока он вызволил Спесивцеву из клиники и перевез в дом престарелых, а потом в Русский Толстовский дом (США). Там она и скончалась в 1991 году в возрасте девяноста шести лет.

Долин написал о Спесивцевой книгу, которая позднее легла в основу документального фильма.

В 1949–1961 годах он был одним из организаторов и руководителей лондонской труппы «Фестивал балле», с начала семидесятых работал главным образом как педагог и балетмейстер. В 1981 году Долин был посвящен в рыцари и продолжал работу, пока не умер в Париже 25 ноября 1983 года.

Марго Фонтейн

Ей было сорок два года, и она решила уйти со сцены в блеске славы. Но ей предложили поработать с молодым партнером – и она осталась. Так родился один из легендарных дуэтов мирового балета: Фонтейн – Нуриев

Марго Фонтейн, впрочем, тогда еще просто Пегги Хукэм, родилась 18 мая 1919 года в семье британского инженера и большую часть детства провела в переездах между Лондоном и Шанхаем, где работал ее отец. Жили небогато – ее любимым лакомством до конца жизни был тост с печеными бобами. Талант ребенка заметила мать Хильда, яркая женщина, наполовину ирландка, наполовину бразилианка. Это она, увидев волшебную, недетскую грацию девочки, в четыре года отдала ее в балетный класс. Впоследствии у начинающей танцовщицы была возможность брать уроки у Ольги Преображенской и Матильды Кшесинской. В возрасте 15 лет она поступила в лондонскую школу русской танцовщицы Серафимы Астафьевой.

Марго Фонтейн

Когда Нинетт де Валуа, подыскивающая новых балерин для детской труппы, посетила школу «Вик-Уэллс», она разглядела среди девочек-подростков одну, показавшуюся ей особенно одаренной. Темноглазую девочку с короткой стрижкой она сперва приняла за китаянку. Но когда Пегги показала, чему научилась, Нинетт де Валуа взяла ее в свой коллектив.

Девочке было пятнадцать лет, когда она дебютировала в роли снежинки в «Щелкунчике», а уже через год она превратилась в блистательную Марго Фонтейн, получив свою первую главную роль в обход других, уже признанных звезд. В семнадцать лет она

заменила прима-балерину Алисию Маркову и танцевала свою первую Жизель. Она прекрасно исполнила главные партии в классических балетах «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». В 1939 году началось сотрудничество с хореографом Фредериком Аштоном. Он поставил для Фонтейн балеты «Дафнис и Хлоя», «Сильвия» и «Ундина».

Нинетт де Валуа связывала с юной танцовщицей немало надежд. И действительно – ее танец был безупречен, техника отточена до совершенства, очень скоро Фонтейн покорила балетоманов Англии, а к тридцати годам, после выступления в Нью-Йорке, к ее ногам пала и Америка. Для американцев она олицетворяла отличавшуюся высоким вкусом британскую школу с ее изначальной музыкальностью, совершенной линией и сдержанностью. Исполнение Фонтейн партии Авроры в «Спящей красавице» (1949, Нью-Йорк) прославило ее на весь мир.

Марго Фонтейн вышла замуж в 36 лет, в 1955 году. Ее мужем стал сын высокопоставленного панамского политика Роберто Ариас. Брак был длительный, но не слишком удачный – Ариас продолжал завязывать многочисленные романы и в конце концов на него в 1964 году было совершено покушение одним из обманутых мужей. Марго Фонтейн на оставшиеся 25 лет брака получила на руки капризного плейбоя-паралитика.

В 1961 году, когда карьера сорокадвухлетней Фонтейн как примы-балерины Королевского театра уже клонилась к закату, из России на Запад бежал замечательный молодой танцор – Рудольф Нуриев.

Фонтейн устраивала благотворительный концерт в пользу Королевской академии танца и подбирала танцовщиков. Ей предложили пригласить Нуриева. Увидев его выступление, она поняла – лучшего танцовщика она в жизни не видела. Но Нинетт де Валуа долго уговаривала ее взять молодого артиста в партнеры. Танцовщица боялась, что разница в возрасте будет слишком заметна.

– Для того чтобы танцевать с ним, – сказала Фонтейн, – мне нужно в него влюбиться.

Похоже, это случилось. Нуриев был на 19 лет моложе Фонтейн, но их дуэт сразу стал легендой.

Рудольф Нуриев так вспоминал об их совместных репетициях: «Полная самоотдача. Она вкладывала в меня всю душу. А потом наши эмоции выбрасывались в зал. Выбрасывались, а не преподносились. Мы играли и жили друг другом».

Триумфами стали выступления этой пары в постановках Аштона «Маргарита и Арман» (1963), Кеннета Макмиллана «Ромео и Джульетта» (1965) и Ролана Пети «Пеллеас и

Мелисанда» (1969). Они были неразлучны, они ходили, держась за руки, смеялись без видимой причины, словом, вели себя, как влюбленные дети. Через много лет Нуриев говорил о Фонтейн: «Это все, что у меня есть. Только она…»

Фонтейн и Нуриев были идеальной балетной парой. Их партнерство, может быть, являлось самым удачным за всю историю балета. Нуриев обладал невероятной способностью вдохновлять на подвиги. В нем было столько энергии, что ее хватало не только для него самого, но и для окружающих. Он танцевал на грани невозможного и подталкивал к тому же Марго. Когда она падала от усталости и говорила: «Я больше не могу», он говорил ей в ответ: «Можете! Я знаю, что можете!» И она вставала и делала невозможное.

У танцовщицы было только два выхода – делать так, как он говорит, или оставить балет. Она не могла оставить балет, а потому ей пришлось соответствовать молодому партнеру, постоянно, день за днем совершать подвиг, делать невозможное.

Марго Фонтейн покорила балетоманов Англии и США

С 1954 года Фонтейн стала президентом Королевской академии танца. В 1956 году она была удостоена ордена Британской империи.

Фонтейн ушла со сцены в конце семидесятых. Какое-то время она еще участвовала в особенно выгодных ангажементах вместе с Нуриевым, но большую часть времени она проводила на ферме. Она устала…

В окружении стада коров и пяти собак артистка жила вдали от блистательного света, в тишине и покое, ведя весьма спартанский образ жизни. После сорока пяти лет служения английскому балету она не имела пенсии, а накопленные за выступления сбережения давно иссякли, потраченные на врачей мужа.

Фонтейн никогда не узнала, что Нуриев оплачивал многие ее больничные счета, потому что ее собственных средств совсем не осталось. Потом пошли с молотка драгоценности, а 30 мая 1990 года торжественный бенефис в ее честь принес двести пятьдесят тысяч фунтов стерлингов, направленные в трастовый фонд для поддержки Марго до конца ее дней.

Марго Фонтейн скончалась в Панаме 21 февраля 1991 года от рака. Муж Роберто умер за два года до нее, Нуриев – через два года после нее. В завещании Марго просила похоронить ее не в Вестминстерском аббатстве – как гордость Англии, – а на кладбище города Панама, в ногах у мужа. Ее памятник – самый маленький на этом кладбище.

Леонид Мясин

Каждый его балет – особая загадка, неповторимый ритмический рисунок движений, миллион деталей. Любого хореографа можно узнать по почерку, этого – практически никогда, каждый балет словно сочинен иным человеком. Хотя внешне все просто, но танец, игра, пантомима столь замысловато раскрашены нюансами и полутонами, что мясинские балеты становятся непростой наукой, которую надо постигать

Леонид Мясин родился 27 июля 1895 года в Москве, в семье музыкантов. В 1903 году поступил в Московское Театральное училище. В 1912 окончил его и был зачислен в кордебалет Большого театра. Параллельно он выступал в Малом театре, имея большой успех. На него обратил внимание Сергей Дягилев, собиравший для своих «Русских сезонов» в Париже самых лучших артистов.

В январе 1914 года Мясин по приглашению Дягилева переехал в Париж, где вскоре занял положение первого танцовщика его труппы. В дягилевской антрепризе пришелец оказался единственным москвичом, его исполнительский стиль отличался праздничной театральностью и безудержным темпераментом. Он великолепно исполнил партию Иосифа в балете «Легенда об Иосифе» Михаила Фокина и покорил парижскую публику. Удалась ему и партия Петрушки в фокинском «Петрушке».

Дягилев рано распознал и хореографический талант своего подопечного, сделав молодого Мясина, едва перешагнувшего порог двадцатилетия, главным хореографом «Русских сезонов». Мясин дебютировал как балетмейстер в 1915 году балетом «Полночное солнце» на музыку Римского-Корсакова.

Леонид Мясин. Каждый его балет – особая загадка

В 1917 году в Риме состоялась премьера балета Мясина «Женщина в хорошем настроении» на музыку Доменико Скарлатти в декорациях Льва Бакста. Литературной основой стала пьеса Карло Гольдони. Ее сюжет – типичный для комедии дель арте: Констанция с подругами разыгрывают графа Ринальдо, чтобы проверить его верность. Главные партии исполнили Энрико Чекетти с супругой и сам Мясин.

В том же году Мясин поставил балет «Парад» на музыку экстравагантного французского композитора Эрика Сати.

Сценаристом балета выступил Жан Кокто. Авторы постановки отказались от традиционных балетных образов и сюжетов, зато использовали все самое передовое и неожиданное: в музыке это был рев самолета и треск пишущей машинки, в декорациях и костюмах – эксперименты Пабло Пикассо в стиле кубизма (для него это был дебют в балетном театре). «Парад» своей эпатажностью вызвал грандиозный скандал.

Следующая мясинская премьера была уже в Лондоне. Он поставил балет «Треуголка» на музыку испанца Мануэля де Фалья. Оформление опять доверили Пабло Пикассо. На главную партию Дягилев пригласил испанского танцовщика Феликса Фернандеса. Для работы над балетом Мясин, де Фалья и Фернандес на три месяца уехали в Испанию. Но случалась беда – танцовщик сошел с ума. На премьере главную партию исполнил сам хореограф, его партнершей была Тамара Карсавина. Кроме того, Мясин поставил балет «Волшебная лавка» на музыку неизданных пьес Джакомо Россини. Благодаря роли пылкого мельника в «Треуголке» и роли канканиста в «Волшебной лавке» (прообразом этого персонажа стал известный танцор из «Мулен Руж» Валантен, прозванный за гибкость «Бескостным»), Мясин приобрел европейскую известность как выдающийся танцор.

В 1920 году Мясин поставил «Пульчинеллу» на музыку Джованни Перголези (в обработке Игоря Стравинского) и свою версию «Весны священной». А еще – женился на балерине Вере Савиной, что привело к разрыву с Дягилевым.

Оставшись без дягилевской поддержки, Мясин создал свою школу в Англии. В 1924 году он поставил балеты «Меркурий», «Салат», «Прекрасный Дунай», «Школа танца». А в 1925 году сотрудничество с Дягилевым возобновилось. Ненадолго – на три года, за которые были поставлены три балета, в том числе «Стальной скок» на музыку Сергея Прокофьева. Какое-то время Мясин работал с труппой Иды Рубинштейн, где поставил балеты «Давид» и «Амфион». Потом в 1932 году поставил для Дягилева «Детские игры» на музыку Жоржа Бизе.

В 1933 году, после смерти Дягилева Мясин возглавил труппу «Русский балет Монте-Карло», в которой собрались бывшие дягилевцы и молодежь. С ней он создал несколько балетов-симфоний – «Предзнаменования», «Хореартиум», «Фантастическая симфония» на музыку Чайковского, Брамса и Берлиоза. Он считал «балет-симфонию» своим собственным жанром, тяготеющим к обобщенным образам и отсутствию литературного сюжета. Огромное значение Мясин придавал костюмам. Развивая свои идеи, в 1938 году Мясин поставил «Седьмую симфонию» на музыку Людвига ван Бетховена.

Он услышал в музыке движение почвенных пластов и водных

масс, создание рек и долин, библейские мотивы – появление Адама, Евы, Змея-искусителя, Каина и Авеля, образы олимпийских богов, гибель мира в огне. Год спустя он попытался в балете «Красное и Черное» на музыку Первой симфонии Дмитрия Шостаковича передать идею через цвет: белый (солисты), черный (смерть), красный (материализм), желтый (злоба), синий (природа).

В 1939 году начался американский период в творчестве Леонида Мясина. Он сотрудничал с труппой Роберта Джоффри, работал над симфоническими балетами, привлекал к постановкам Сальвадора Дали, воспринимая сюрреализм как подсознательный источник искусства. Работы того времени – «Вакханалия» на музыку Рихарда Вагнера, «Нью-йоркер» на музыку Джорджа Гершвина, «Саратога» на музыку Яромира Вейнбергера и «Лабиринт» на музыку Седьмой симфонии Франца Шуберта.

Американцы сравнивали его с Джорджем Баланчиным. Но симфонические балеты Мясина отличались от бессюжетных постановок Баланчина иллюстративностью. Один передавал дух музыки, другой расшифровывал ее образы. Ставя балет, Мясин ориентировался на эмоции, живописные картины и персонажей, которые рождала в его сознании музыка.

С 1947 года Мясин работал главным образом в Европе. Его наперебой приглашали самые известные театры. В «Сэдлерс-Уэллс балле» он поставил «Симфонию «Часы» на музыку Йозефа Гайдна, в «Балете Елисейских Полей» – «Художник и его модель» на музыку Жоржа Орика. В Бостоне – премьера балета «Гарольд в Италии» на музыку Берлиоза, в Милане – балетов «Марио и волшебник» и «Дон Жуан»…

Мясину принадлежала хореография фильмов-балетов «Красные башмачки» (1948), «Сказки Гофмана» (1951), «Неаполитанская карусель» (1954). Он успел поработать балетмейстером в труппах «Опера комик» (Франция), «Балле тиэтр» (США), «Ла Скала» (Италия). В 1960 году он поставил балет «Человеческая комедия» по «Декамерону» Боккаччо на фестивале Нерви в Италии.

Отдыхая летом 1917 года недалеко от Неаполя, Мясин увидел необитаемый скалистый остров в нескольких милях от побережья. Это был самый крупный из трех островов Ле Галли, а два поменьше не видны. Острова принадлежали местной семье Парлато. Семейство использовало их только для весенней перепелиной охоты. Мясин решил, что когда-нибудь купит этот остров и сделает своим домом.

Так и произошло: Мясин за бесценок приобрел целый

архипелаг. Острова Ле Галли на полвека стали домом, убежищем для Мясина и его семьи, его творческой лабораторией, его кабинетом. Именно здесь он написал свои воспоминания «Моя жизнь в балете», именно здесь он продумывал свои искрометные постановки. На своем острове Мясин мечтал построить театр и дважды начинал строительство, но морские приливы разрушали фундамент. Мясин хотел учредить фонд, который бы поддерживал остров как художественный центр, где собирается творческая молодежь, чтобы обмениваться идеями и создавать новые работы. Но он не успел. После смерти хореографа остров пришлось продать. Его хозяином стал Рудольф Нуриев. Сейчас попасть на остров сложно: после смерти Нуриева его прибрел один соррентийский гостиничный магнат.

Именно там в последние годы жизни Мясин задумал и создал свои балеты на религиозные темы. Проведя детство в монастырском городке Верхнем Посаде, в молодости увлекшись религиозной живописью итальянского Возрождения, он довольно рано обратился к этой теме. Замысел балета «Литургия», к сожалению, неосуществленного, относится к 1914 году. В тридцатых годах Мясин обратился к созданию балета о жизни святого Франциска Ассизского – «Nobilissima Visione» («Достославное видение»), а в 1952 году поставил балет «Laudes Evangelii», который имел грандиозный успех и исполнялся в течение десяти лет. Следующим событием в этой цепочке стал балет «Воскресение и жизнь» на аранжировку музыки Монтеверди и Габриели: в нём, хотя сюжет по-прежнему основывался на евангельских событиях, были отобраны другие, нежели в «Laudes Evangelii», эпизоды. В 1957 году был поставлен балет «Евангелисты» на старинную музыку.

Умер Леонид Мясин 15 марта 1979 в немецком городе Боркен.

Серж Лифарь

Под его руководством балетная труппа Парижской оперы стала одной из лучших в Европе, с разнообразным и обширным репертуаром. За свою долгую жизнь он поставил более 200 балетов

Серж Лифарь родился 2 февраля 1905 года в Киеве. Заниматься балетом он начал поздно, в шестнадцать лет. В своих воспоминаниях Лифарь писал: однажды увидев в Киеве урок классического танца, он почувствовал, что балет – его призвание. В 1921–1923 годах он учился в киевской студии Брониславы Нижинской. Хотя педагог Нижинская поначалу дала Сержу убийственную характеристику, считая его «неперспективным», – упорные репетиции, тренинг, фантастическая влюбленность в балет дали свои прекрасные всходы. Кроме того, он брал уроки у Екатерины Гельцер.

Дуэт: Серж Лифарь и Тамара Туманова

В 1923 году Лифарь вместе с четырьмя другими учениками Брониславы Нижинской отправился в Париж в «Русский балет» Сергея Дягилева. Путешествие оказалось непростым. Через границу Лифарю пришлось перебираться нелегально. По его словам, в него стреляли, и он был ранен. Несмотря на невзгоды –

все-таки был разгар Гражданской войны – восемнадцатилетний Лифарь практически без денег добрался до Парижа. Там он нашел антрепренера «Русских сезонов» Сергея Дягилева и сумел доказать, что может быть полезен его труппе.

К тому времени, как Лифарь появился в Париже, прошло уже несколько лет с тех пор, как Дягилев остался без первого танцовщика труппы Вацлава Нижинского. Ему требовалась замена. Дягилев обладал поразительной интуицией и хорошо знал людей. Он не ошибся и на этот раз, остановив свой выбор на Лифаре. Он послал его учиться в Италию к знаменитому педагогу Энрико Чекетти, учителю Анны Павловой и многих других выдающихся балерин и танцовщиков. То, что Лифарь впоследствии стал тонким знатоком музыки, живописи, литературы, обладал прекрасным вкусом, – во многом заслуга именно Сергея Дягилева.

Лифарь стал ведущим солистом «Русского балета». Он оказался не только великолепным танцовщиком, но и блестящим хореографом.

«Его искусство восхищало, – вспоминал Александр Бенуа. – Он был первым танцовщиком двадцатого века, все остальные придерживались эстетики девятнадцатого. Меня ослепляла его красота, дивные мускулы и такой размах, порыв танца. Мне было всего лет 13, когда я впервые увидел его на сцене в роли Александра Великого, и я был потрясен. Позже в разных странах я видел некоторые балеты, которые ставил Лифарь. Но это уже жалкие подделки. В его же пластике были важны детали внутри пластического текста, благородная манера, акценты, движения музыки, на которые откликается тело. Особая точность деталей и создает стиль, не так ли? Балеты с участием Лифаря сейчас кажутся мне сном».

Но впоследствии Лифарь ограничил свой репертуар главными партиями в собственных постановках.

Этапным в творческой жизни артиста стал 1929 год. Именно тогда проявился талант Лифаря-хореографа, но этот же год забрал его друга и наставника – Сергей Дягилев скончался на его руках. В 24 года Серж Лифарь стал перед дилеммой: кто продолжит дело Дягилева?

Эту тяжелую миссию ему пришлось взвалить на себя.

Лифарь возглавил балет Парижской оперы, совместив три функции – главного балетмейстера, хореографа и ведущего танцовщика. Это был отчаянный шаг. Ведь Лифарю пришлось возрождать французский балет, который в XVIII–XIX веках являлся законодателем моды; французские педагоги и хореографы перенесли балет в Россию, а расцвет Императорского

балета был связан с именем легендарного Мариуса Петипа. До прихода Лифаря балет в парижской Опере занимал подчиненное положение. Балеты давались после оперных спектаклей в виде какого-то довеска. Дирекция театра не верила, что публика придет на балетный спектакль. И только Лифарь сумел изменить положение.

Молодость и смелость могут горы свернуть, и Лифарь, объединив молодых энтузиастов, репетируя по восемь часов, сумел создать талантливую труппу. В качестве балетмейстера он впервые выступил в 1929 году, поставив для «Русского балета» «Сказку про лису, петуха, кота да барана» на музыку Игоря Стравинского.

Балетные сюжеты он нередко черпал из античной или библейской мифологии, классической литературы и поэзии. Его эстетике были близки изощренная стилизация и возвышенная патетика. В своих балетах Лифарь тщательно «выписывал» партии солистов, которым «аккомпанировал» кордебалет, чья роль была отчасти уподоблена хору античной трагедии. Лифарь активно развивал традиции академического танца, разрабатывал принципы «трех хореографических планов»: хореографическая драма как целое, сквозной пластический лейтмотив и детально разработанная техника танцовщика.

Одной из вершин творчества мастера стал балет «Икар» (1935). Критики отмечали, что эта постановка стала «замечательным достижением в драматическом и пластическом планах, образцом четкого, емкого неоклассического стиля, повлиявшего на творчество нескольких поколений артистов и хореографов». Термин «неоклассицизм» для характеристики собственного творчества выдвинул сам Лифарь. Он стал продолжателем традиций Михаила Фокина.

Его шедеврами стали его балеты «Миражи», «Федра», «Сюита в белом», «Ромео и Джульетта». Лифарь танцевал в собственных постановках, воплощая образы героические или поэтические; он был Аполлоном и Александром Македонским, Давидом и Энеем, Вакхом и Дон Жуаном. Создавая свои балеты, хореограф использовал классическую музыку или музыку современных композиторов – Стравинского, Прокофьева, Равеля. Сценографию для лифаревских постановок делали такие знаменитые художники, как Пикассо, Бакст, Бенуа, Кокто, Шагал.

По воспоминаниям современников, Лифарь был очень красивым мужчиной. Как танцовщик он восхищал музыкальностью, элевацией, совершенством и одухотворенностью, зажигая энергетикой и артистизмом. Как хореограф умел выявить максимум возможностей каждого

артиста. Его обожали коллеги и публика. Например, Поль Валери назвал Лифаря «поэтом движения».

Очень популярными у публики стали «Балетные среды». Восторженно зрители приняли балет «Прометей», поставленный на музыку Бетховена. Звездами были Ольга Спесивцева и сам Лифарь. В своей труппе Лифарь стал проводить тренинги, передавая секреты мастерства, обучая дуэтным танцам, добиваясь, чтобы балет нес мысль, а не только развлекал публику.

Было время, когда его фотографии ежедневно появлялись на страницах парижских журналов и газет. Ему нравилось, что он был окружен поклонением и лестью, но жил он в скромном отеле в комнате, заваленной книгами. Одевался скромно. Деньгам значения не придавал. Тратил их на расширение перешедшей к нему дягилевской коллекции. Охотно давал тем, кто нуждался, и готов был отдать все, когда речь шла об искусстве и русской культуре.

Но были в его судьбе и смутные моменты. Когда началась Вторая мировая война, Лифарь не отвернулся от оккупировавшей Париж немецкой армии, хотя от прямого сотрудничества с гитлеровцами уклонялся. Он мечтал вернуться в Киев, полагал, что советский строй рухнет благодаря нацистам, открыто говорил об этом, а в результате бойцы французского Сопротивления приговорили его к смерти. Хореографу пришлось скрываться в Монако. Только после войны Национальный французский комитет по вопросам чистки, тщательно изучив вопрос, полностью опроверг все обвинения и официально извинился перед Лифарем. В 1947 году он вернулся в Париж.

Кстати, Шарль де Голль – политик, военачальник, возглавивший французское Сопротивление, а затем президент Франции – дружил с хореографом, восхищался его талантом.

В 1930–1944, 1947–1959, 1962–1963 годах и в 1977 году Лифарь был балетмейстером, солистом (до 1956 года) и педагогом Парижской оперы. В 1944–1947 годах он руководил труппой «Новый балет Монте-Карло», в 1947 году основал в Париже Институт хореографии. С 1955 года вел курс истории и теории танца в Сорбонне, где специально для него была создана кафедра хореографии. Он был членом Академии изящных искусств и автором более двух десятков книг о балете.

Именно отсутствие средств заставило его продать на аукционах часть коллекции. Если бы не встреча с шведской графиней Лиллан Алефельд, возможно, Сергей Михайлович умер бы беспризорным. В конце пятидесятых годов Лифарь женился на Алефельд, не имевшей никакого отношения к театральному миру.

Она оставалась преданной ему до конца его жизни, а после его смерти самоотверженно защищала его память.

За возрождение французского балета Сержу Лифарю было присвоено звание кавалер ордена Почетного легиона. Он был избран членом Института Франции («бессмертным» академиком), ректором Университета танца. К 20 – летию творчества ему вручили первый танцевальный «Оскар» – «Золотую балетную туфельку», которая ныне хранится в Киеве, в Музее исторических драгоценностей Украины.

Последние годы жизни Лифарь провел в Швейцарии. Он умер от рака 16 декабря 1986 года в Лозанне и был погребен на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа возле Парижа. На его могиле выгравирована лаконичная надпись «Серж Лифарь из Киева»…

Морис Бежар

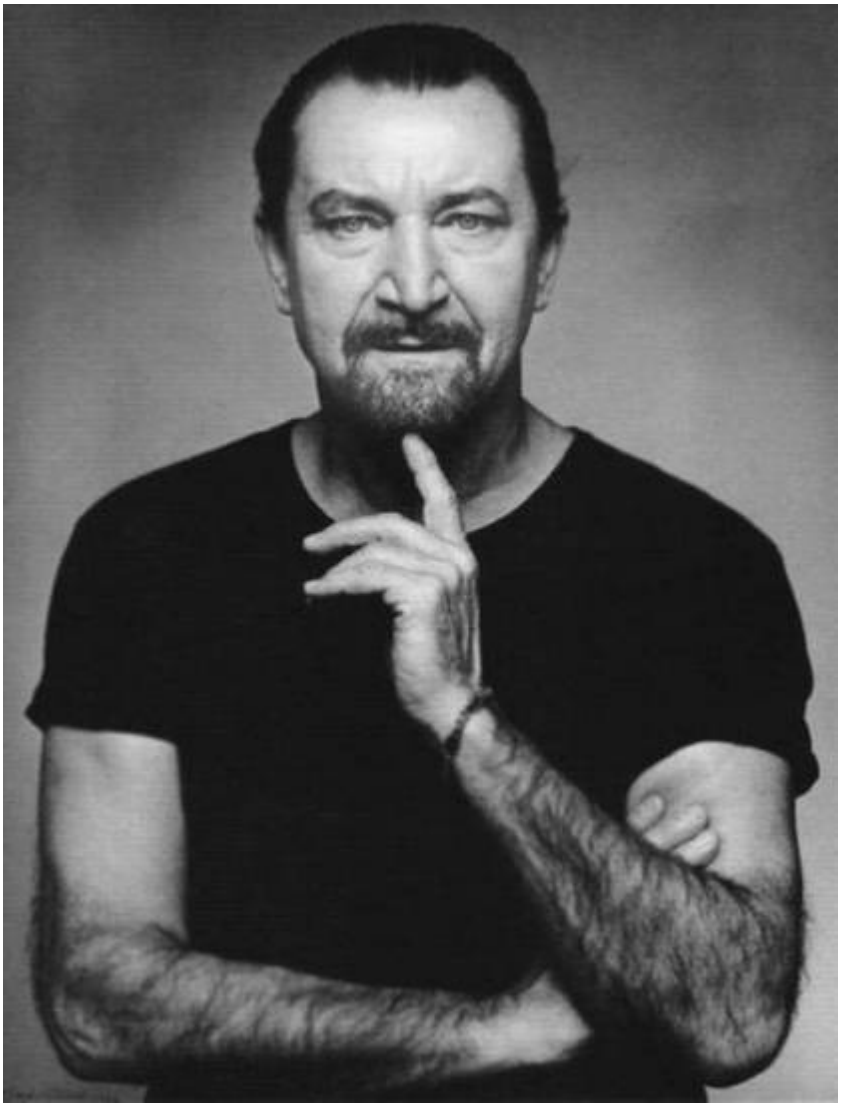
Его отец был родом из турецкого Курдистана, мать – каталанка; среди его дальних предков были выходцы из Сенегала. По признанию самого хореографа, это соединение национальных корней наложило отпечаток на все его творчество. «Я и сегодня, – говорил он, – продолжаю гордиться своим африканским происхождением. Уверен, что африканская кровь сыграла определяющую роль в момент, когда я начал танцевать…»

Выдающийся мастер балета Морис Бежар родился 1 января 1927 года в Марселе в семье известного французского философа Гастона Берже.

В детстве Морис был болезненным, слабым ребенком, и врач посоветовал ему занятия спортом, но, услышав от родителей о страстном увлечении мальчика театром, рекомендовал классический танец. В 1941 году Морис начал обучаться хореографии, а в 1944 году уже дебютировал в балетной труппе марсельской Оперы. Однако в классическом балете он не прижился и в 1945 году переехал в Париж, где в течение нескольких лет брал уроки у известных преподавателей, в результате чего освоил множество разных хореографических школ.

Возможно, тогда он и придумал себе сценический псевдоним «Бежар».

В начале своей карьеры Бежар сменил множество трупп: он работал у Ролана Пети и Жанин Шарра в 1948 году, выступал в «Инглсби интернэшнл балле» в Лондоне в 1949 году и в Королевском шведском балете в 1950–1952 годах.



Морис Бежар похож на Мефистофеля или Мефистофель на Бежара?

Во время занятий танцами в Марселе ему приходилось постоянно слышать о том, что марселец Петипа стал великим хореографом и прославился на весь мир. Когда Бежару исполнился 21 год и он танцевал в английской труппе в Лондоне, ему пришлось много работать над классическим репертуаром с Николаем Сергеевым, на протяжении четверти века ассистировавшим Петипа. В Швеции Бежар танцевал в труппе «Кульберг-Балеттен», и когда там узнали, что он владеет хореографией Петипа, его попросили поставить большое па-де-де

из «Щелкунчика» для Стокгольмской оперы. Это был первый восстановленный им дуэт, наиболее близкий к оригиналу. В Швеции Бежар дебютировал как хореограф, поставив для кинофильма фрагменты балета «Жар-птица» И. Стравинского.

В 1950 году, в холодной неуютной комнате, которую снимал в ту пору перебравшийся в Париж молодой Бежар, собралось несколько его друзей. Неожиданно для всех Морис произнес: «Танец – это искусство XX века». Тогда, вспоминает Бежар, слова эти привели его друзей в полное смятение: разрушенная послевоенная Европа никак не располагала к подобным прогнозам. Но он был убежден, что балетное искусство стоит на пороге нового невиданного взлета. И ждать этого оставалось совсем немного, как и того успеха, что обрушился на самого Бежара.

В 1953 году Бежар совместно с Ж. Лораном основал в Париже труппу «Балле де л'Этуаль», которая просуществовала до 1957 года. В 1957 году он создал труппу «Балле-театр де Пари». В то время Бежар ставил балеты и одновременно выступал в них в главных ролях. Его труппа поставила такие балеты, как «Сон в летнюю ночь» на музыку Фредерика Шопена, «Укрощение строптивой» на музыку Доменико Скарлатти, «Красавица в боа» на музыку Джакомо Россини, «Путешествие к сердцу ребенка» и «Таинство» Анри, «Танит, или Сумерки богов», «Прометей» Ована.

Звездный час балетмейстера пробил в 1959 году. Его труппа «Балле-театр де Пари» оказалась в труднейшем финансовом положении. И в этот момент Бежар получил от Мориса Юисмана, только что назначенного директором брюссельского «Театр де ла Монне», предложение осуществить постановку «Весны священной» на музыку Игоря Стравинского. Специально для нее была сформирована труппа. На репетиции отвели всего три недели. Бежар увидел в музыке Стравинского историю возникновения человеческой любви – от первого робкого порыва к бешеному, плотскому, животному пламени чувств. Спектакль потряс не только любителей классического танца, но и весь мир.

Успех «Весны» предопределил будущее хореографа. На следующий год Юисман предложил Бежару создать и возглавить постоянную балетную труппу в Бельгии. Во Франции не нашлось никого, кто бы предоставил ему подобные условия работы. Молодой хореограф переехал в Бельгию, в Брюссель, здесь в 1960 году и появился на свет «Балет XX века».

После «Весны священной» Бежар задумал создание синтетических спектаклей, где танец, пантомима, пение (или слово) занимают равное место. В таком стиле он поставил в 1961 году балеты «Гала» на музыку Скарлатти, который шел в театре

«Венеция», «Четверо сыновей Эймона» на музыку композиторов XV–XVI веков, который он поставил в Брюсселе совместно с Э. Клоссоном и Ж. Шара, а также «Мучения святого Себастьяна», поставленный в 1988 году с участием сценического оркестра, хора, вокальных соло и танца в исполнении артистов балета. Эти эксперименты были оценены критикой и специалистами очень высоко, и в 1960 и в 1962 годах Морис Бежар был награжден премией Театра Наций, а в 1965 году стал лауреатом Фестиваля танца в Париже. Тогда же были созданы балеты «Бахти» (по индийским мотивам, 1968), «Жар-птица» (на музыку сюиты из одноименного балета Стравинского, 1970), «Наш Фауст» (на музыку Баха и аргентинских танго, 1975).

В 1970 году Бежар основал в Брюсселе специальную школу-студию «Мудра».

В постановках Бежара часто встречаются необычные для балета персонажи. То это Мольер, роль которого исполнил сам Бежар; то честолюбивый молодой человек, приехавший завоевать Париж в спектакле «Парижское веселье» на музыку Оффенбаха. Большой успех имел балет о французском писателе и политическом деятеле Андре Мальро. Героиней другого спектакля стала Эвита Перон, жена аргентинского диктатора, а в балете, посвященном Чарли Чаплину, играла внучка великого актера Анни Чаплин.

Летом 1978 года Бежар со своей труппой впервые отправился на гастроли в Москву. Его спектакли вызвали шок, а сам Бежар сразу стал любимым зарубежным хореографом. У него появилось даже отчество – Иванович. Это был знак особой российской признательности, до Бежара подобной чести удостоился лишь Мариус Петипа.

Звезды советского балета бросились в неистовую битву с властью и друг с другом за хореографию Бежара. В спектаклях маэстро танцевали Екатерина Максимова, Владимир Васильев, а для Майи Плисецкой Бежар создал балет «Айседора», а также несколько сольных концертных номеров для ее выступлений. Наиболее известны среди них «Видение розы» и «Аве, Майя». Плисецкая очень метко описала первую встречу с хореографом: «В меня впиваются белесо-голубые зрачки пронзительных глаз, окантованные черной каймой. Взгляд испытующ и холоден. Его надо выдержать. Не сморгну… Всматриваемся друг в друга. Если Мефистофель существовал, то походил он на Бежара, думаю. Или Бежар на Мефистофеля?..»

На протяжении многих лет Бежар работал и с Владимиром Васильевым, который впервые исполнил поставленную Бежаром версию балета И. Стравинского «Петрушка», а вместе с

Екатериной Максимовой он исполнял заглавные партии в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

В 1987 году Морис Бежар перевел «Балет XX века» в швейцарскую Лозанну и сменил название труппы на «Лозаннский балет Бежара».

В 1999 года Бежар показал свою оригинальную версию балета «Щелкунчик», премьера которого состоялась в октябре в Турине. На знаменитую музыку Чайковского он создал оригинальное автобиографическое произведение. Главным героем его спектакля стала не девочка Клара, а мальчик Бим (персонаж балета Бежара 1978 года «Парижское веселье»). Главная тема спектакля – отношение хореографа к матери и собственному детству, для Бежара – особенно волнующему периоду жизни, так как он потерял мать в семилетнем возрасте. Дроссельмейер в балете предстает то в образе Фауста, то Мариуса Петипа, двух легендарных личностей, оставивших в душе Бежара глубокий след. А на снежном балу вместо снежинок танцуют школьники в черных плащах и беретах, которые носили в годы детства хореографа.

В 1994 году Морис Бежар был избран членом французской Академии изящных искусств.

С 1984 года костюмы для постановок Бежара придумывал мэтр мировой моды кутюрье Джанни Версаче, на десятую годовщину смерти которого – 15 июля 2007 года – в миланском театре «Ла Скала» прошла премьера балета «Спасибо, Джанни, с любовью». Это была дань благодарности и дружбы со стороны Бежара своему трагически погибшему другу, которую хореограф не мог не отдать, даже невзирая на проблемы со здоровьем и возрастные недомогания.

Он создал и поставил более ста балетов, написал пять книг. В числе наиболее известных его работ: «Бахти, «Жар-птица»» на музыку сюиты из одноименного балета Стравинского, «Наш Фауст», «Нижинский, клоун Божий» (на музыку Пьера Анри и Чайковского), «Брель и Барбара», посвященный двум великим французским шансонье.

Морис Бежар скончался 22 ноября 2007 года в одной из больниц в Швейцарии.

Ролан Пети

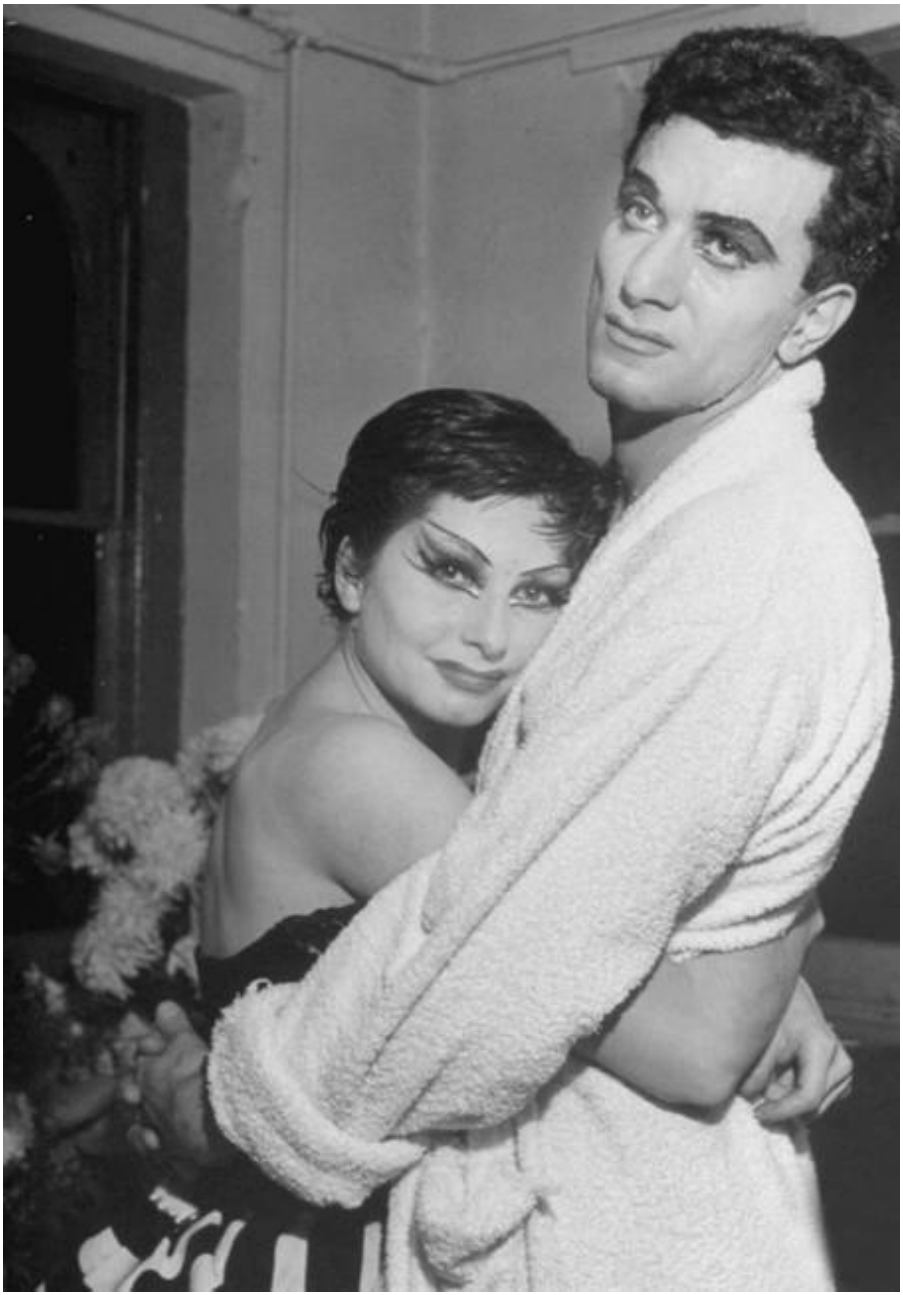
«Если меня спросят: откуда вы родом, кому наследуете, – я бы сказал: Дягилеву. Его принципы очень важны для меня: настоящая, сильная музыка и декорации, соотносящиеся с хореографией» – так выразился знаменитый французский балетмейстер Ролан Пети

Он родился 13 января 1924 года в Париже, в семье владельца небольшого бистро. Танцами заинтересовался рано. «В девять лет я сказал, что уйду из дома и не вернусь, если меня не отдадут в балет», – вспоминал он. По совету одного из посетителей бистро ребенка повели на экзамен в Школу Парижской оперы. Он выдержал конкурс, который его немало удивил – педагоги смотрели только на физические данные ребенка. А с десяти лет он уже выступал в мимансе в операх Вагнера, в «Фаусте» Гуно.

«В ту пору не было строгих правил, запрещающих детям работать, и не платили нам ничего. Так что с десяти лет ложился спать за полночь. Потом вставал рано – делал уроки и с ранцем за плечами шел километра два-три по Парижу до школы в де Аль, где находилось наше кафе, до Оперы. Героизм! Но я, ради того чтобы танцевать, всю ночь готов был пешком прошагать», – рассказывал Пети. В той же школе училась Рене Жанмер, которую друзья звали Зизи. Подростки подружились.

Когда ему было двенадцать лет, его мать, итальянка Роз Репетто, разошлась с мужем и уехала из Парижа, так что Ролана и его младшего брата Клода воспитывал отец, Эдмон Пети. В дальнейшем Эдмон Пети неоднократно субсидировал театральные постановки сына.

В 1940 году Ролан Пети закончил учебу и был принят в кордебалет Парижской оперы. Ему было всего шестнадцать. А 3 мая 1941 года известная танцовщица Марсель Бурга давала концерт в зале Плейель и выбрала семнадцатилетнего новичка своим партнером. Потом Пети совместно с Жанин Шарра, в дальнейшем известной танцовщицей и хореографом, дали несколько совместных вечеров балета. Их репертуар состоял из небольших балетов, концертных миниатюр и па-де-де в хореографии Сержа Лифаря, Пети и Шарра. На первом из этих вечеров Пети показал свою первую самостоятельную постановку – концертный номер «Прыжок с трамплина». А в начале 1943 года, когда Пети был еще танцовщиком кордебалета, директор Парижской оперы Серж Лифарь поручил ему большую сольную партию в балете «Любовь-волшебница» на музыку Мануэля де Фальи.



Ролан Пети в балете «Кармен»

Но Пети в Опере не задержался – ушел, когда ему было двадцать лет, в ноябре 1944 года. Он решил, что станет хореографом, и вложил в свой первый балет «Комедианты» все отцовские деньги. Дебют состоялся в Театре Елисейский Полей и

был на редкость успешным – так у Пети появилась собственная группа «Балет Елисейских Полей». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов и фрагменты балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида». 25 июня 1946 года состоялась премьера балета Ролана Пети «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И. – С. Баха. Но в конце 1947 года «Балет Елисейских полей» закончил свое существование из-за разногласий, возникших между хореографом и администрацией «Театра Елисейских полей».

В мае 1948 года Пети создал новую труппу «Балет Парижа». В труппу вошли, кроме прочих, Жанин Шарра и Зизи Жанмер, а также звезда английского балета Марго Фонтейн. 21 мая 1948 года в помещении театра Мариньи был показан балет Пети «Девушки ночи» на музыку Ж. Франсе с Фонтейн и Пети в главных ролях. Молодой балетмейстер понемногу завоевывал известность, и 21 февраля 1949 года в лондонском театре Принца состоялась премьера балета «Кармен» на музыку Ж. Бизе с Роланом Пети и Зизи Жанмер в главных ролях. Спектакль исполнялся без перерыва четыре месяца в Лондоне, два в Париже и три месяца в США, позже неоднократно возобновлялся на разных сценах мира.

Голливудские профессионалы сразу оценили талант Пети. Знаменитый танцовщик Фред Астер пригласил его для совместной работы над фильмом «Длинноногий дядюшка». Голливуд сыграл особую роль в отношениях Ролана Пети и Зизи Жанмер. В то время они много работали вместе, но постоянно спорили и ссорились. В один прекрасный день Жанмер прилетела в Голливуд – на несколько часов, чтобы доказать своему другу, на что она ради него способна. Когда Пети вернулся из Америки, они поженились. Это было в 1954 году. А в октябре 1955 года у них родилась дочь Валентина-Роз-Арлетт Пети.

– Я всегда считал, что в жизни самое главное – делать то, что хочется. И чтобы те люди, которые меня окружают, с которыми я работаю, были готовы двигаться со мной в одном направлении. И, наверное, чтобы им было присуще свойственное мне любопытство, – сказал как-то Ролан Пети. И он ни в чем себе не отказывал! Когда ему пришла в голову идея балета по картине «Герника» Пабло Пикассо, он отправился к самому Пикассо и так сумел его увлечь замыслом, что великий художник сделал костюмы к балету.

Пора было ставить наконец первый большой многоактный балет. Пети выбрал довольно сложный сюжет – романтическую драму Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак». Премьера

состоялась 17 апреля 1959 года.

В 1960 году Пети в содружестве с режиссером Теренсом Янгом и при участии Мориса Шевалье создал фильм «Раз, два, три, четыре, или Черные трико». В фильм вошли балеты Пети «Пожирательница бриллиантов», «Сирано де Бержерак», «Траур на 24 часа» и «Кармен».

Следующей крупной работой был «Собор Парижской Богоматери» на сцене Оперы. Зрители увидели этот балет 12 декабря 1965 года. Когда балетмейстер был приглашен в Парижскую оперу для этой работы, он также был приглашен на должность руководителя этого театра, однако быстро оставил хлопотную должность. 23 февраля 1967 года Пети поставил на сцене лондонского театра Ковент-Гарден балет «Потерянный рай», где главные партии исполнили Марго Фонтейн и Рудольф Нуриев.

Тогда же балетмейстер внес в копилку балетных выразительных средств одно новое – точнее, он видел это новшество на «уроке» у преподавателя Б. Князева, но первым догадался перенести его на сцену. Пети ставил па-де-де для известной танцовщицы Гелен Тесмар. Она была выше партнера, и это бросалось в глаза. Он вспомнил Князева и попросил положить на сцену четыре квадратных метра линолеума. Артисты танцевали лежа – и эту идею подхватили другие хореографы.

В 1972 году Пети стал руководителем «Балета Марселя». И с чего же он начал?

Задолго до того Пети встретился в Москве с женщиной, сыгравшей особую роль в судьбе Маяковского, – Лилей Брик. Потом приятель прислал ему из Америки сборник стихов этого поэта на английском языке. Пети прочитал стихи и решил ставить балет. Маяковского он танцевал сам – и для этой роли впервые обрился наголо. Эта «прическа» осталась у него навсегда. Спектакль назывался «Зажгите звезды!».

12 января 1973 года состоялась премьера балета «Больная роза», главные партии которого исполнили Майя Плисецкая и Руди Бриан.

Французское правительство оценило заслуги хореографа – в 1974 году он стал кавалером ордена Почетного легиона.

Потом Пети увлекся Пушкиным. Результат – балет «Пиковая дама», поставленный в 1978 году для Михаила Барышникова. И тогда же Пети задумал балет о Чарли Чаплине.

– Однажды вместе с женой и дочкой меня пригласили на дачу к друзьям, – вспоминал он. – Среди гостей там оказался Чарли Чаплин. Мы вместе провели 15 незабываемых дней. А когда этого гения не стало 25 декабря 1977 года, я обратился к его сыну с

просьбой разрешить мне поставить балет о его великом отце. Он не возражал. Когда я воплотил свой замысел, моя работа понравилась сыну Чаплина.

Пети работал активно и плодотворно. В том же 1978 году он перенес свой «Собор Парижской Богоматери» в Ленинград, в Кировский театр (ныне – Мариинский). Из крупных работ нужно вспомнить балет «Моя Павлова», «личную» версию балета «Лебединое озеро», «Клавиго» по романтической драме Гёте.

Труппу «Балет Марселя» Ролан Пети возглавлял на протяжении 26 лет. Потом случился конфликт с администрацией. Покинув театр, Пети поселился в Женеве и запретил труппе показывать свои спектакли.

Зато завязалась дружба с Московским Большим театром. В 2001 году Ролан Пети поставил там программу, состоящую из двух спектаклей – «Пассакальи» на музыку А. фон Веберна, поставленной им для Парижской оперы в 1994 году, и нового балета «Пиковая дама» на музыку Чайковского. За «Пиковую даму» Пети в том же году был награжден Государственной премией Российской Федерации.

15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери».

30 и 31 октября 2004 года в Москве, на Новой сцене Большого театра, была показана программа «Ролан Пети рассказывает». Пети рассказывал о своей жизни, а участники труппы «Сюрен Жан Вилар» Лючия Лакарра, Николай Цискаридзе и Илзе Лиепа танцевали отрывки из его произведений.

Пети часто повторяет, что он более плодовит, чем Пикассо. Сравнивать художника и балетмейстера трудно, однако полтораста балетов дают ему право и не на такие сравнения…

Касьян Голейзовский

Эмигрируй он после Октябрьского переворота, и сегодня мир знал бы его не хуже Джорджа Баланчина, который считал его своим учителем

Касьян Голейзовский родился 22 февраля 1892 года. Его мать была артисткой балета Большого театра, отец – гастролирующим оперным певцом.

Одновременно с поступлением в Московскую театральную школу мальчик начал обучаться живописи у Врубеля и посещать Строгановское училище.

Касьян Голейзовский в процессе работы

В 1906 году он был переведен в Петербург и там стал изучать языки – английский, французский, польский и персидский. Кроме того, он играл на скрипке и занимался спортом. По окончании петербургского училища в 1909 году Голейзовский был зачислен в труппу Мариинского театра, однако по его собственной просьбе его перевели назад в Москву, в Большой театр.

В театре он работал в течение нескольких лет в качестве танцовщика, но чуть ли не с первых месяцев начал пробовать

силы в хореографии и в педагогике – сначала под руководством Александра Горского и солиста Михаила Мордкина, позже – самостоятельно.

Рамки классического танца в его академической ипостаси были Голейзовскому узки. Он страстно хотел экспериментировать, искать новые балетные формы, новый язык хореографии и пластики, а в стенах Большого театра это было невозможно в том масштабе, в каком хотелось бы начинающему новатору.

В ту пору новаторство Горского и Фокина уже понемногу становилось общепризнанной балетной классикой и утвердилось на московской и петербургской сценах. Голейзовский стремился идти дальше, опираясь на созданное этими двумя балетмейстерами, которых он всю жизнь считал своими учителями. Фокин был мастером формы и позы, Горский – мастером образа и глубины чувства, Фокин ставил выверенный и эстетически безупречный танец, Горский – стихийные страстные пляски. Голейзовский решил пойти по пути слияния лучших качеств того и другого, воплощая глубину раскрытия образа в новаторских формах.

Свои первые постановки он осуществлял на сценах небольших частных театров, которых в то время появилось много – в «Летучей мыши», «Интимном театре», Мамонтовском театре миниатюр. Поэтому первым и излюбленным жанром Голейзовского была хореографическая миниатюра. А персонажами – модные герои комедии дель арте, Арлекины, Коломбины и Пьеро.

Миниатюры строились, по воспоминаниям балетмейстера, «по принципу пантомимы» с «раскрытием» и «проработкой образов», в чем, безусловно, чувствовалась школа пантомимного балета Горского и стилизация, ритмизованность, музыкальность школы Фокина. Поиски Голейзовского сосредоточились в области максимальной свободы и выразительности человеческого тела, изысканной необычной пластики, утонченной эротики.

Предреволюционные художественные эксперименты для большинства молодых театральных деятелей отнюдь не были резко прерваны революцией 1917 года – истинного масштаба ее люди, поглощенные искусством, оценить не могли. Но ясно было, что изменилась публика, изменились основные мотивы искусства.

Основной темой для Голейзовского в первые послереволюционные годы стало свободное самовыражение человеческой личности. Персонажи комедии дель арте устарели – он хотел создавать философские балеты, темы которых раскрываются в момент наивысшего эмоционального напряжения.

В студии Голейзовского «Московский камерный балет» им были поставлены «Саломея» Штрауса, «Соната смерти и движения» Скрябина, «Фавн» Дебюсси, «Смерть Изольды» Вагнера, многочисленные номера на музыку Шопена, Прокофьева, Скрябина.

Средства классической хореографии его задачам соответствовали далеко не всегда, он изобретал новый язык сценических движений и композиций, чтобы наиболее полно реализовать свои творческие замыслы. Нередко он сам создавал эскизы декораций и костюмов.

Сценические решения Касьяна Голейзовского были нестандартными, как и его хореография. В двадцатые годы его привлек конструктивизм, помогающий показать человеческое тело в совершенно необычном ракурсе, создать эффект новизны восприятия. Отношения с музыкой у него были сложные – он считал, что композитор должен сочинять после того, как увидит поставленный балетмейстером танец. Но найти такого композитора было нелегко.

В 1924 году Касьян Голейзовский вернулся в Большой театр – теперь уже в качестве балетмейстера. В 1925 году в Экспериментальном театре (филиале Большого) состоялись две премьеры Голейзовского – «Иосиф Прекрасный» на музыку С. Василенко и «Теолинда» Шуберта. Эти постановки имели успех, хотя бурные дискуссии вызвали новизна пластики, оформление спектаклей, а отчасти и тема: конфликт между личностью и властью. Голейзовский приступил к подготовке балета «Смерч» на музыку Б. Бера, премьера которого состоялась в 1927 году. Правда, вначале он собирался поставить мелодраматический балет «Лола», носивший романтический характер. Премьера должна была состояться в начале 1926 года, однако из-за разногласий балетмейстера с дирекцией балет поставлен не был, и репетиции прекратились. Эта же судьба постигла еще один замысел Голейзовского – балет «Кармен».

Постановка «Смерча» не имела успеха. Агитационность и прямолинейность сюжета не слишком соответствовали воззрениям Голейзовского, а откровенная злободневность была чужда эстетике балетмейстера, что и сказалось на постановке.

Отношения Голейзовского с руководством Большого театра обострились, и балетмейстеру пришлось его покинуть. Его уделом стала бурно развивавшаяся в те годы эстрада, где можно было вовсю экспериментировать, продолжал он сотрудничать и с другими московскими и ленинградскими театральными коллективами.

С работой на эстраде был связан и первоначальный интерес

Касьяна Голейзовского к фольклору. В академическом балете народные, фольклорные истоки национального танца фактически были утеряны, Голейзовский же решил вернуться к первоосновам – конечно, на свой лад, соблюдая, однако, все принципы народного танца.

В 30-е годы в репертуаре ведущих театров страны вновь прочно заняла свое место классика. Однако споры вокруг классического балета не утихали. Голейзовский мечтал поставить большой классический балет в современной интерпретации, дополнив классический танец новаторскими элементами и переосмыслив сюжет. Такой работой стала для него «Спящая красавица». Не имея возможности поставить балет в Москве или Ленинграде, Голейзовский работал в Харьковском театре оперы и балета. Получилась сказочная феерия, почти без сюжета.

Премьера следующего спектакля Голейзовского, «Бахчисарайский фонтан», состоялась в 1939 году в Минске. Он был выдержан в жанре хореодрамы. Тут Голейзовский смог воплотить свои принципы введения в балетный спектакль элементов национального танца. Эта тема завладела им надолго. Балетмейстер принял участие в подготовке к проведению в Москве декад национального искусства, для чего выехал на некоторое время в Узбекистан, где мог изучать восточную танцевальную культуру. В последующие годы Голейзовский работал также в Таджикистане, Белоруссии, Литве. В результате появился первый национальный таджикский балет «Ду Гуль» («Две розы»), поставленный Голейзовским перед самой войной и показанный в Москве во время проведения национальной декады культуры Таджикистана.

В годы Великой Отечественной войны балетмейстер работал в небольшом городе Васильсурске, куда было эвакуировано Московское хореографическое училище, – ставил детские спектакли и хореографические миниатюры.

До начала 60-х годов у Касьяна Голейзовского так и не было возможности работать с постоянной балетной труппой. Несколько десятилетий в официальных кругах к его искусству относились с подозрением, как к «формалистическому» и «декадентскому». Его взгляды на искусство считались не соответствующими официально господствовавшему в искусстве «социалистическому реализму». Однако у артистов, в том числе и у танцовщиков Большого театра, он пользовался большим авторитетом как мастер нестандартной хореографии, расширявшей их исполнительские возможности, и они нередко обращались к Голейзовскому за помощью или советом. Ставил он и отдельные концертные номера для артистов Большого, а также для мюзик-

холла, работал в самодеятельных театрах. Осталось очень мало – да и кто из кинозрителей, до сих пор влюбленных в кинокомедию «Цирк», снятую в 1936 году, знает, что танцы для нее поставил Голейзовский?

Послевоенные годы были очень тяжелыми для него. Не имея возможности работать в балете, Голейзовский вновь обратился к живописи, но далеко не всегда мог даже купить краски. Тогда он писал стихотворные либретто или обращался к природе, ища в ней гармонии с человеческим духом. Творческое наследие Касьяна Голейзовского до сих пор ожидает своих вдумчивых исследователей.

Огромной радостью для балетмейстера был состоявшийся в 1959 году его «Вечер хореографических миниатюр», поставленный силами выпускников хореографического училища.

Касьян Голейзовский

Молодежь работала на одном лишь энтузиазме – настолько интересно было молодым танцовщикам, фактически не имевшим представления о хореографии, отличающейся от общепризнанной, работать с этим балетмейстером. Концертный зал имени Чайковского в вечер концерта был полон, и собравшиеся встретили Голейзовского бурными аплодисментами. И это совершенно не случайно – многие находки Касьяна Голейзовского были подхвачены и продолжены балетмейстерами следующих поколений, среди которых был и прославленный ныне Юрий Григорович.

В 1962 году состоялось возвращение Голейзовского в Большой театр, на сцене которого была поставлена его «Скрябиниана». Еще в 1910 году цвета для каждого номера «Скрябинианы» утверждались вместе с Александром Скрябиным (первый вариант балета был закончен в сезон 1911/12 года), и ни разу с тех пор эта цветовая палитра не нарушалась хореографом.

Постановки Голейзовского стали несколько проще по форме, лишились свойственного им в начале его творческого пути несколько излишнего «украшательства», но сохранив и развив метафоричность, ассоциативность своих постановок, свой хореографический язык.

В 1964 году состоялась премьера поставленного Касьяном Голейзовским балета «Лейла и Меджнун». После этого последовал ряд постановок в Большом и других театрах. Последней работой Голейзовского стало создание для труппы московского «Молодого балета» танцевальной сюиты «Мимолетности» на музыку С. Прокофьева.

Касьян Голейзовский скончался 4 мая 1970 года.

Марина Семенова

Великая русская балерина прожила более ста лет – и не дала журналистам ни одного интервью. А ведь ее называли «Тальони двадцатого века»…

Марина Семенова родилась 30 мая 1908 года в Петербурге, в семье, далекой от балета. Детство выдалось тяжелым: рано овдовевшая мать была вынуждена воспитывать шестерых детей. Став участницей танцевального кружка Екатерины Кариной, Марина впервые в жизни вышла на сцену в одном из детских спектаклей и обратила на себя общее внимание врожденной пластичностью и музыкальностью. По совету Кариной, Марину решили отдать учиться в хореографическое училище.

Однако преподаватели, увидев десятилетнюю Семенову, решили, что балерины из нее не получится. Бледная, невысокая и очень худая девочка не смогла произвести на них впечатления. На стороне своей однофамилицы оказался лишь Виктор Александрович Семенов, один из ведущих танцовщиков Мариинки. Благодаря его вмешательству Марину все же приняли в училище, а вскоре определили в интернат при нем.

Марина Семенова

Первый год она занималась в классе Марии Федоровны Романовой, матери Галины Улановой. Способную девочку перевели из первого класса сразу в третий, что в принципе в практике хореографического училища было редким случаем. И Марина продолжила обучение в классе Вагановой. Узнав о том, что ей предстоит учиться в классе строгой и злой на язык преподавательницы, девочка плакала от испуга; но вскоре после начала занятий она была покорена артистизмом и вдохновением своего нового педагога, в первый же год занятий сумев достичь поразительных успехов.

Свою первую партию Марина Семенова станцевала в тринадцатилетнем возрасте. Это был одноактный балет Льва Иванова «Волшебная флейта». Роль Лизы показалась Семеновой очень интересной, и она работала над ней с увлечением. Немного позже Семенова блеснула в балете «Тщетная предосторожность», показав, насколько великолепен ее сценический темперамент. И все же настоящим сценическим дебютом балерины следует считать ее отличное выступление на сцене Академического театра оперы и балета в «Дон Кихоте».

Выступление Марины Семеновой в выпускном спектакле «Ручей» произвело эффект разорвавшейся бомбы – начиная с этого момента все разговоры о том, что классический танец себя изживает, показались лишенными смысла.

Семнадцатилетняя Марина Семенова начала свои выступления в Кировском театре, миновав ступень кордебалета, которая считалась обязательной для всех начинающих танцовщиц. Уровень танцевальной техники юной балерины был настолько высок, что руководство театра решило нарушить установленные правила. Марина Семенова танцевала на сцене Мариинки четыре года. Эти годы были исключительно плодотворными в творческом плане. Агриппина Ваганова так и осталась наставницей своей ученицы, помогая ей совершенствовать свое мастерство теперь уже на большой сцене.

Ее постоянным партнером стал Виктор Семенов. Вскоре они поженились.

Молодая артистка стала первой ласточкой новой советской традиции – забирать лучших артистов из Ленинграда в Москву. В практике императорских театров все было наоборот: молодых талантов из Москвы прибирали в Петербург и, добавив огранки, ставили в лучшем случае во вторые составы.

К 1930 году советская власть уже наигралась левым искусством и всерьез озаботилась искусством официальным. Юная Семенова разительно отличалась от ровесниц не только техникой и талантом. Профессионалы сразу же одарили ее немодным и неактуальным комплиментом «царственная». Однако новой власти с ее имперскими амбициями такая балерина была очень кстати. И танцевать ей надлежало в главном театре страны.

5 сентября 1930 года ее имя впервые появилось на афишах Большого театра – Семеновой предстояло дебютировать на его сцене в «Баядерке».

Семенова исполняла главные партии в классических балетах – «Лебедином озере», «Раймонде», «Баядерке», покоряя качеством исполнения, размахом и смыслом жеста, апломбом, большим стилем. Ее взлетом хвастал в Париже перед Сергеем Дягилевым

нарком Луначарский – надо думать, не простодушно, а с подтекстом «не всех вы, дружок, увезли в Европу». В середине тридцатых Семенову даже выпустили в Париж, где она солировала в «Жизели» с бывшим киевлянином, главой балета Парижской оперы Сержем Лифарем.

С появлением Семеновой в Большом театре среди высших государственных чинов появилась мода ходить на балет. Он «вошел в протокол»: на спектакли стали приглашать высоких зарубежных гостей. Едва ли не все замечательные балерины эпохи были замужем за военными высокого ранга.

Ваганова, оставаясь в Ленинграде, продолжала пристально следить за тем, как складывается творческая судьба ее ученицы. А Семенова продолжала развиваться, совершенствовать свое мастерство, впитывая московские традиции, обогащаясь опытом московской театральной культуры, обретая свою индивидуальность и творческую зрелость. После «Баядерки» балерина предстала перед глазами московской публики в образе Флорины из балета Чайковского «Спящая красавица». В дуэте ее партнером в роли Голубой птицы выступал муж, Виктор Семенов. Партия Флорины была своего рода подготовительным этапом на пути к другой – роли принцессы Авроры.

Эту роль она исполнила с блеском. Призрачная мечта принца, бесплотная и нереальная, в воплощении Марины Семеновой обрела способность жить и чувствовать, любить, радоваться и страдать.

Уже в первом сезоне она станцевала партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». И исполняла эту партию более двадцати пяти лет. «Лебединое озеро» было одним из самых любимых балетов Семеновой. Она настолько глубоко чувствовала его, что могла танцевать даже без музыки – такое случилось однажды на одном из концертов, когда балерина и ее партнер Юрий Кондратов, решив не ждать запоздавшего аккомпаниатора, стали танцевать без всякого музыкального сопровождения. В тот вечер музыку зрителям заменили сами движения балерины.

Образы, создаваемые на сцене Мариной Семеновой, были разными. Ее талант перевоплощения был настолько многогранным, что позволял ей с одинаковой достоверностью и проникновенностью воплощать любую роль. Маша из балета «Щелкунчик» – одновременно реальная и фантастическая, светлая, наполненная невысказанной грустью; Китри из «Дон Кихота» – дерзкая, гордая, полная азарта и огня; юная цыганка Эсмеральда – лучезарная, манящая, но недосягаемая и загадочная – роли, полные противоположных оттенков, удавались ей с одинаковым совершенством. А вот «Жизель» не удержалась в ее

репертуаре, хотя и принесла артистке мировую славу – именно в этом балете она дебютировала на гастролях в Париже.

Марина Семенова – «Тальони двадцатого века»

Семенова к тому времени превратилась в настоящую роковую красавицу. Вокруг знающей цену своей красоте и таланту артистки вились высокопоставленные поклонники. И ее ждали тяжелые испытания. В 1938 году арестовали ее второго мужа, который работал послом в Турции, а саму Марину Семенову после этого держали под домашним арестом. В положении жены

«врага народа» было нелегко работать. Жена «изменника родины» сразу стала «невыездной» и на всякий случай приготовила чемоданчик с бельем. Светская львица советской элиты, с петроградских времен владевшая французским и блиставшая на дипломатических раутах, оказалась в тени. Другой рукой власть поощряла: в 1937-м Семенова стала заслуженной артисткой РСФСР, а в 1941-м – даже лауреатом Сталинской премии.

Начиная с 1953 года Марина Тимофеевна Семенова работает педагогом-репетитором в Большом театре. Она – Герой Социалистического Труда, народная артистка СССР, профессор Российской академии театрального искусства. Ее ученицы – Наталья Бессмертнова, Майя Плисецкая, Нина Тимофеева, Надежда Павлова, Людмила Семеняка, Наталия Касаткина и многие другие прекрасные мастера балета, которым Марина Семенова передала свое мастерство и любовь к главному делу своей жизни. «Семеновский полк» – так называют себя ученицы прославленной балерины.

Ее столетний юбилей Москва праздновала с размахом – в Большом театре состоялись показы балетов, в которых в свое время блистала Марина Семенова: «Лебединое озеро», «Баядерка», «Раймонда». На эру Марины Семеновой пришлось несколько революций и войн, но исполнительница, чье техническое совершенство является непревзойденным до сего дня, доказала: классическое искусство живет вне социальных перемен и времени.

Галина Уланова

От «Жизели», «Лебединого озера», «Бахчисарайского фонтана», «Ромео и Джульетты», «Умирающего лебедя» в ее исполнении сходили с ума простые солдаты и балетоманы, выдающиеся композиторы и артисты. Она же всегда держалась холодно и отстраненно. За эту черту ее прозвали Великой Немой

Галина Уланова родилась 8 января 1910 года в Петербурге. Ее отец Сергей Николаевич был актером и режиссером балетной труппы Мариинского театра, а мать, Мария Федоровна, солисткой балета того же театра, несколько позже – выдающимся педагогом классического танца. На той же сцене зрители видели прекрасные партии в исполнении Петра Николаевича Уланова, дяди Галины Улановой.

Галина Уланова

Родители до рождения дочери думали, что будет мальчик. Отец растил девочку, как растил бы сына – брал ее на охоту, рыбалку. Но с детских лет будущую балерину окружала атмосфера театра. Еще совсем девочкой она узнала, как прекрасен балет, и вместе с тем поняла, как трудна жизнь балетного артиста. «У меня сложилось отчетливое представление, что мама никогда не отдыхает и никогда не спит. Наверное, это было довольно близко к истине. И я, слыша разговоры о том, что и мне предстоит учиться и стать балериной, с ужасом и отчаянием думала: неужели и мне придется так много работать и

никогда не спать?» – вспоминала Галина Уланова.

Решение родителей отдать единственную дочь в балетную школу было обоснованным. Причина была совсем не в желании продолжить традиции семьи. Родители не считали, что дочь балетных актеров обязательно должна стать балериной. Но Галина была рождена для этого – удивительно тонкая восприимчивость к прекрасному, врожденная музыкальность, мягкость и грациозность движений. В сентябре 1919 года Галина Уланова поступила в Государственную хореографическую школу. Как вспоминала Галина Сергеевна, в дальнейшем она уже не задумывалась о смене профессии: «Я была слишком мала, когда меня привели в училище на улице Росси. Потом ни о каком другом деле думать уже не приходилось».

Попав в девичий интернат, Галя замкнулась. Сначала танцевальные занятия были связаны с холодными залами, голодными обмороками учениц и тяжелым трудом. Первым педагогом Галины Улановой стала сама Мария Федоровна. Гале было девять лет; она была робкой и застенчивой девочкой, сильно переживала разлуку с родным домом, поэтому каждое утро, когда в класс входила ее мать, бросалась к ней со слезами на глазах. Она совсем не хотела становиться балериной, всей душой ненавидела занятия. «Нет, я не хотела танцевать. Непросто полюбить то, что трудно. А трудно было всегда, это у всех в нашей профессии: то болит нога, то что-то не получается в танце… Сейчас думаю, как вообще жива до сих пор, не знаю!» – вспоминала впоследствии Галина Уланова.

От сценических образов Галины Улановой сходили с ума простые солдаты и балетоманы, выдающиеся композиторы и артисты

Ей было очень тяжело еще и в силу природной застенчивости. Она терялась, когда приходилось выступать перед аудиторией, а условная балетная пантомима ей вообще не давалась – по этому предмету самой частой ее оценкой была «единица».

Затем ее педагогом стала Агриппина Ваганова. В классе она стала одной из первых учениц.

Юная Галя Уланова вышла из стен училища 16 мая 1928 года, станцевав в выпускном спектакле Сильфиду из балета «Шопениана». Пройдут годы – и в образе этой же Сильфиды (в пятьдесят лет!) она выйдет на сцену в прощальном спектакле.

Дебют Галины Улановой в качестве профессиональной танцовщицы состоялся 21 октября 1928 года. Она танцевала партию Флорины в «Спящей красавице». Большой успех, который принесли ей первые же выступления, не вскружил ей голову, а, напротив, заставил усиленно работать над собой, совершенствовать технику и актерское мастерство. Она тренировалась так, что к концу занятий полотенце полностью пропитывалось потом, превращаясь в мокрую тряпку. Предъявляя к себе максимальные требования, она никогда не пропускала занятий, всегда была пунктуальна и педантична, ни разу не нарушив режим.

Уланова не была красива. Магия ее таланта заключалась в поразительной одухотворенности танца, в его строгой выразительности и редчайшем совпадении со вкусами эпохи. Ее героини были кумирами и идеалами, а не секс-символами. Уланова была непорочна, как снег. И именно эта целомудренность сделала ее королевой.

С большим успехом в 1929 году прошло ее первое выступление в «Лебедином озере», но сама она снова не испытала чувства удовлетворенности от своей работы. Одетта-Одиллия в ее исполнении совершенствовалась от спектакля к спектаклю благодаря кропотливому и неустанному труду самой балерины. Работая над ролью, Уланова много читала, импровизировала и размышляла над образами. Это была уже ее собственная система, в основе которой лежало «обещание самой себе выполнить то-то и то-то. Это было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом», – вспоминала Галина Сергеевна.

Огромную роль в судьбе Улановой сыграл руководитель балетной труппы Кировского театра Федор Васильевич Лопухов. Первые годы выступлений показались самокритичной балерине крайне неудачными. На самом деле, не все шло гладко, но Федор Васильевич продолжал верить в талант молодой Улановой, поручая ей самые разнообразные и сложные в техническом плане партии.

«Жизель» – совершенно особенный спектакль в творчестве Галины Улановой. Впервые она станцевала главную партию в

1932 году. Ни разу в жизни не видевшая Жизель в исполнении таких прославленных балерин, как Анна Павлова или Тамара Карсавина, Галина Уланова была практически предоставлена самой себе и работала над созданием образа, доверяясь собственной интуиции. В ее Жизели появились совершенно новые черты – огромная духовная сила образа, его удивительная целостность и величие – все то, чего не было раньше даже у самых лучших танцовщиц, которым довелось исполнять эту партию. Этот спектакль, за исключением некоторых небольших перерывов, она танцевала на протяжении всей своей творческой жизни.

К тому времени, когда на сцене Кировского театра появился балет «Бахчисарайский фонтан», Уланова уже обрела свою творческую индивидуальность, поэтому партию Марии Захаров создавал с учетом особенностей исполнительницы. Свою Марию, трогательную и бесконечно печальную, Галина Уланова наделила огромной внутренней силой, которая постепенно становится все более отчетливой за внешней покорностью и безответностью девушки. Со временем ее Мария становилась все более непримиримой. И даже нежный образ Джульетты она сумела наполнить волей и страстью, став первой исполнительницей этой роли на сцене Кировского театра. Образ Джульетты – один из самых ярких и запоминающихся в творчестве Улановой.

Ее постоянным партнером на сцене Кировского театра был Константин Сергеев. Вершиной их совместного творчества стал балет «Ромео и Джульетта» – и этот же балет стал и его окончанием. Переехав в Москву из Ленинграда после разрыва с Сергеевым (он предпочел Улановой Наталию Дудинскую, вскоре ставшую королевой ленинградского балета), на сцене Большого она осталась «ленинградской» балериной. Позже партнерами Улановой были Михаил Габович и Юрий Жданов.

Репертуар Улановой удивительно многообразен. Юная, доверчивая и впечатлительная Золушка, простая, скромная русская девушка Параша, поэтичная китаянка Тао Хоа, Мария, Корали, Джульетта – сложные психологические образы, одухотворенные и живые характеры. Со временем подметили закономерность – самые удачные роли всегда были у нее в дни неблагополучия, когда ей приходилось бороться со страхом или волнением, заставлять себя отрешиться от жизненных проблем и сконцентрироваться на спектакле, а порой и превозмогать сильную физическую боль.

От спектакля к спектаклю слава Улановой росла, но она продолжала оставаться такой же самокритичной и требовательной к себе. «Я не помню случая, чтобы она позволила

себе опоздать на репетицию или хотя бы перед ее началом, в последнюю минуту, подшивать ленты у туфель. Если репетиция назначена в один час, Уланова стоит в час совершенно готовая, «разогретая», собранная, предельно внимательная», – вспоминал балетмейстер Леонид Лавровский.

Как-то ей задали вопрос о том, почему она перестала танцевать «Лебединое озеро», которое удавалось ей так замечательно. Она ответила просто: «Я не могу танцевать хуже, чем Уланова». Из-за травмы она не могла больше выполнять некоторые технически сложные движения, которые прежде удавались ей, а заменить их другими, более простыми движениями, не посчитала достойным…

Сцена из балета «Жизель»

У нее почти не было близких друзей, она была подчеркнуто корректна даже с самыми близкими людьми. Все мужья Галины Улановой и ее близкие друзья были намного старше артистки: режиссер-красавец Юрий Завадский, художник Большого театра Вадим Рындин, выдающийся артист Иван Берсенев, знаменитый дирижер Большого Юрий Файер. Ее сопровождали блестящие мужчины, ценившие прежде всего редчайший талант и человеческую уникальность балерины. Расставаясь со своими мужьями, она сохраняла с ними достойные отношения. На похороны Завадскому послала венок с лаконичной надписью: «Завадскому – от Улановой».

Шестнадцатого мая 1928 года она вышла на сцену робкой, стеснительной и неуверенной в себе девочкой. Двадцать девятого декабря 1960 года она танцевала «Шопениану» прославленной балериной, чей путь был усеян почестями и славой.

В 1960 году Галина Сергеевна начала свою деятельность в качестве педагога-репетитора. «Я не хочу повторения себя в учениках, – рассуждала Галина Уланова, – это в любой области искусства порочный метод. Учитель, да не повтори себя в ученике, сумей раскрыть его природные данные, его индивидуальность». Среди учеников Галины Сергеевны Улановой – Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Нина Тимофеева, Людмила Семеняка, Светлана Адырхаева, Малика Сабирова, Ирина Прокофьева, Надежда Грачева, Алла Михальченко, Нина Семизорова, Николай Цискаридзе, Марина Колпакчи, Ида Васильева, Ольга Суворова. Уланова работала также с солистами Парижской оперы, Гамбургского балета, Шведского Королевского балета, Австралийского балета, артистами балетных трупп Японии.

Мир воспринимал Галину Уланову как возвышенный идеал, как прекрасную мечту о совершенстве и оказывал ей свои почести. Единственной из балерин ей при жизни были установлены памятники в Санкт-Петербурге (1984 год, скульптор М.К. Аникушин) и Стокгольме (1984 год, скульптор Е.А. Янсон-Манизер). В Голландии был выведен сорт тюльпанов «Уланова». Во Франции знаменитый зал «Плейель» после реконструкции открывался представлением в ее честь.

Столько наград, сколько было у Улановой, не имел никто из балерин: народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического Труда, четырежды лауреат Государственной премии СССР, лауреат Ленинской премии 1957 года. Она получила премию имени Анны Павловой Парижской академии танца (1958 год), премию Оскара Парселли «Жизнь ради танца» (1988 год). Уланова была почетным членом Американской

академии искусств, награждена Командорским орденом за заслуги в области искусства.

Галина Сергеевна Уланова скончалась 21 марта 1998 года.

Леонид Якобсон

Его мышление было абсолютно самобытным, его фантазия была неистощима. Но он не сделал и половины из того, что мог бы сделать

Леонид Якобсон родился 2 января 1904 года. Он обучался балету в Ленинградском хореографическом училище у Виктора Семенова и Владимира Пономарева. Еще будучи учеником, он создал свои первые хореографические номера на музыку Шопена и Грига. Окончив училище в 1926 году, он не сразу попал в труппу, хотя показал себя отличным танцовщиком. А потом, уже став артистом, до 1933 года он вынужден был безвозмездно работать при училище стажером-балетмейстером.

Леонид Якобсон – «поэт танца»

Его первые хореографические произведения стояли особняком на фоне всех остальных концертных номеров, которые преподаватели сочиняли для учеников. Последователь Фокина, Якобсон с самого начала шел по пути сопротивления, как говорил сам Фокин (и как он назвал свою книгу) – «против течения». Его фантазии были тесны рамки классического танца. Агриппина Ваганова, слово которой много значило в балетном Ленинграде, была сторонницей чистой классики и вскоре оказалась в числе яростных противников эстетики Якобсона.

Сам балетмейстер всегда был далек от того, чтобы пойти на малейший компромисс со своей творческой совестью. Возможно, именно поэтому его и ожидала судьба вечного скитальца. Он был одним из постановщиков балета «Золотой век», вокруг которого подняли столько шума (ему принадлежал второй акт), потом участвовал в постановке балета «Тиль Эйленшпигель» силами хореографического училища. Но ужиться в одном городе с Вагановой он не мог – и когда его позвали в Москву, он уехал из Ленинграда.

Он хотел поставить в Москве «Тиля Эйленшпигеля» – не вышло. Ему предложили взамен поставить балет «Три толстяка» – он отказался. Правда, ему давали танцевать – он исполнял партию Кота в сапогах в «Спящей красавице», Акробата в «Красном маке». Но в 1936 году Якобсон уехал в Свердловск, где осуществил постановку балета «Утраченные иллюзии» и нескольких концертных номеров на музыку Мусоргского и Чайковского. Местная труппа была очень слабой, что угнетало Якобсона, который не видел возможности для полного осуществления своих творческих замыслов. После Свердловска судьба занесла Якобсона в Ашхабад, где он поставил серию концертных номеров.

Наконец в 1940 году его послали в Казань, «поднимать» балет Татарской республики. Там еще не было сильной балетной труппы, а Якобсон должен был поставить балет «Шурале» на музыку татарского композитора Ф. Яруллина. Он начал с того, что отверг либретто татарского автора Файзи и написал свое собственное. Файзи подал на Якобсона в суд. Но с молодым композитором Фаридом Яруллиным балетмейстер поладил.

В «Шурале» все было необычным. Прежде всего, говорящая пластика тела, которая развивалась вместе с музыкой. Балет Якобсона стал новым словом в хореографии, обозначенным жанром «хореографического симфонизма». Несмотря на то что хореография балета строилась на основе классического танца, в трактовке Якобсона классика настолько преломлялась, что не

могла не вызвать бурю протеста со стороны ее приверженцев. Тем не менее новый балет предполагалось показать на Декаде татарского искусства в Москве. Но московская премьера не состоялась: новая постановка была представлена только на генеральной репетиции для театральной общественности Казани.

Но в день генеральной репетиции была объявлена война…

Якобсона перевели на новое место – на этот раз в Москву, где у него не оказалось официальной работы. Ольга Лепешинская обратилась к нему с просьбой поставить для нее творческий вечер, который был организован в Перми. Потом он получил предложение работать в этом городе. Но и здесь Якобсон не прижился – из-за скандала с администратором и секретарем партийной организации он вынужден был оставить труппу. Вернувшись в Ленинград, он так и не сумел осуществить ни одной постановки в Кировском театре и отправился в Молдавию, согласившись принять предложение директора Кишиневской филармонии. В Молдавии Якобсон увлекся народным творчеством и молдавским фольклором. Он сотрудничал с ансамблем «Жок», для которого поставил много танцевальных номеров.

Наконец в 1949 году первый период изгнания был закончен – его снова пригласили работать в Кировский театр. Постановка «Шурале» должна была наконец увидеть свет, но под другим названием – «Али Батыр»: балет, по мнению начальства, не мог называться именем отрицательного героя, лешего Шурале.

Премьера «Шурале» состоялась 28 мая 1950 года.

Федор Лопухов очень высоко оценил новую постановку Леонида Якобсона: «Наконец-то на смену режиссерам пришел балетмейстер, на сцену мастерам пантомимных сцен – поэт танца», – восклицал он после просмотра репетиций «Шурале». За балет «Шурале» сам балетмейстер и исполнители главных партий получили Сталинскую премию, что, однако, не помешало некоторым представителям «общественности» обвинить Якобсона в натурализме и кощунственной модернизированности, называя автора врагом советской хореографии. Успех спектакля у публики был огромный. И вдруг… Одна из центральных газет напечатала статью А. Андреева (характерный танцовщик и бездарный хореограф Кировского театра): «Космополит в балете». Эта кличка была дана Якобсону, он-де и враг советского балета, и отщепенец, и космополит.

Вскоре после этого Леонид Якобсон во второй раз был уволен из театра. Его постановка, как ни странно, осталась в репертуаре, а сам балетмейстер не мог даже войти в театр.

Мало чья балетмейстерская судьба была так тесно увязана со сменой руководства страны. С приходом к власти Хрущева, спустя шесть лет после изгнания, Леонид Якобсон вернулся в труппу Кировского театра, которой теперь руководил Федор Лопухов, очень его ценивший. Он предложил Якобсону поставить балет «Спартак». «Спартак» в то время уже имел музыку и либретто, но лежал «на полке», так и не поставленный Игорем Моисеевым.

За десять дней Леонид Якобсон должен был пересмотреть либретто, прослушать музыку Арама Хачатуряна и приступить к репетициям. Ни либретто, ни музыка Якобсона не удовлетворили – первое показалось слишком скучным и схематичным, второе – слишком затянутым. Хачатурян же пошел на конфликт – он не

мог стерпеть вмешательства в свою работу и уж тем более – критики, и не разрешал сократить партитуру, написанную на довольно рыхлое либретто. Оба, и Хачатурян и Якобсон, обладали взрывными темпераментами, их спор вылился в настоящую драку посреди Невского проспекта, после которой отношения между композитором и балетмейстером много лет оставались враждебными.

«Спартак», задуманный Якобсоном, нарушал все привычные традиции. Впервые в истории отечественного балетного театра он построил целый балет на основе «свободной пластики», одев исполнителей в туники и сандалии. «Сцены из римской жизни» – так сам хореограф определил жанр балета. Его увлекла задача воссоздать в движущейся пластике античность на пороге краха, еще поражающую избыточной роскошью, но уже тронутую тлением, внутренне омертвелую, циничную. Дух античности доносило необычайное пластическое решение спектакля. Отказавшись от классического танца с непременными для него выворотностью ног, позициями и пуантами, хореограф сочинил собственный танцевальный язык, подсказанный только его поистине неистощимой фантазией и редкостной музыкальностью.

Премьера состоялась 27 декабря 1956 года и по тем временам была одним из счастливейших событий балетной жизни России. Затем, когда через двенадцать лет Григорович поставил в Москве своего «Спартака», общим мнением этот балет был признан выше постановки Якобсона.

«Спартак» принес Якобсону ошеломляющий успех. За ним последовали новые спектакли – «Двенадцать», «Страна чудес» и «Клоп». Но попытка Якобсона воплотить на балетной сцене образы Маяковского и Блока смутила театральных чиновников – все три постановки были исключены из репертуара по приказу вышестоящих инстанций. Балет «Двенадцать» по поэме Александра Блока был запрещен из-за неясности финала; окончательное запрещение вызвал Иисус Христос с красным знаменем в руках.

Выбора не было – он продолжал ставить миниатюры.

В 1969 году Леонид Якобсон стал инициатором создания и художественным руководителем ленинградской труппы «Хореографические миниатюры», название которой повторяет название спектакля, поставленного Якобсоном в театре Кирова в 1958 году. Этот спектакль был экранизирован в 1960 году, а затем был награжден призом «Золотая нимфа» в Монте-Карло, за что Якобсон получил диплом Парижского университета танца.

Репетиции в новом театре начались не сразу – не скоро нашлось подходящее помещение, не было возможности

приступить к работе из-за проволочек с документами и санкциями. Первый год в истории труппы был самым сложным. Но за этот год Леонид Якобсон сумел подготовить три отделения – маленькие жанровые балеты («Цирк», «Свадебный кортеж» и «Негритянский концерт»), миниатюры по скульптурам Родена и классическое отделение под названием «Классицизм-Романтизм». В течение двух лет балетмейстер, изголодавшийся по творчеству, сумел создать абсолютно новый и обширный репертуар. В это время родился его знаменитый «Экзерсис XX века» на музыку Иоганна Себастьяна Баха.

В его труппе не было места кордебалету – он планировал создание коллектива солистов, которые выступают в различных жанрах.

Каждая новая постановка Леонида Якобсона вызывала волну обсуждений в партийных организациях и неодобрительную реакцию. Его хореографические миниатюры долгое время запрещались к постановке, и отстоять большинство из них было очень сложно. И даже после того как программу разрешили осуществить, Якобсон не мог сказать, что одержал полную победу. Театру запрещались гастроли даже по городам Союза. О его творчестве молчали в прессе – имени Леонида Якобсона словно бы и не существовало в балете.

Он продолжал ставить свои миниатюры и писать книгу «Письма Новеру», которая была издана в России лишь в 2001 году. Его статья «Музыка и хореография современного балета» заканчивается так: «Словом, работы, замыслов – много. Главное – успеть. Март 1974 года».

Но он не успел. Якобсон находился на пределе сил, здоровье его с каждым днем ухудшалось. Он скончался 17 сентября 1975 года в Кремлевской больнице, до последних минут не веря в то, что уже никогда не сможет поставить все запланированные балеты.

Василий Вайнонен

Он настолько удачно поставил в 1934 году балет «Щелкунчик», что во многих театрах до сих пор с успехом идет именно его версия

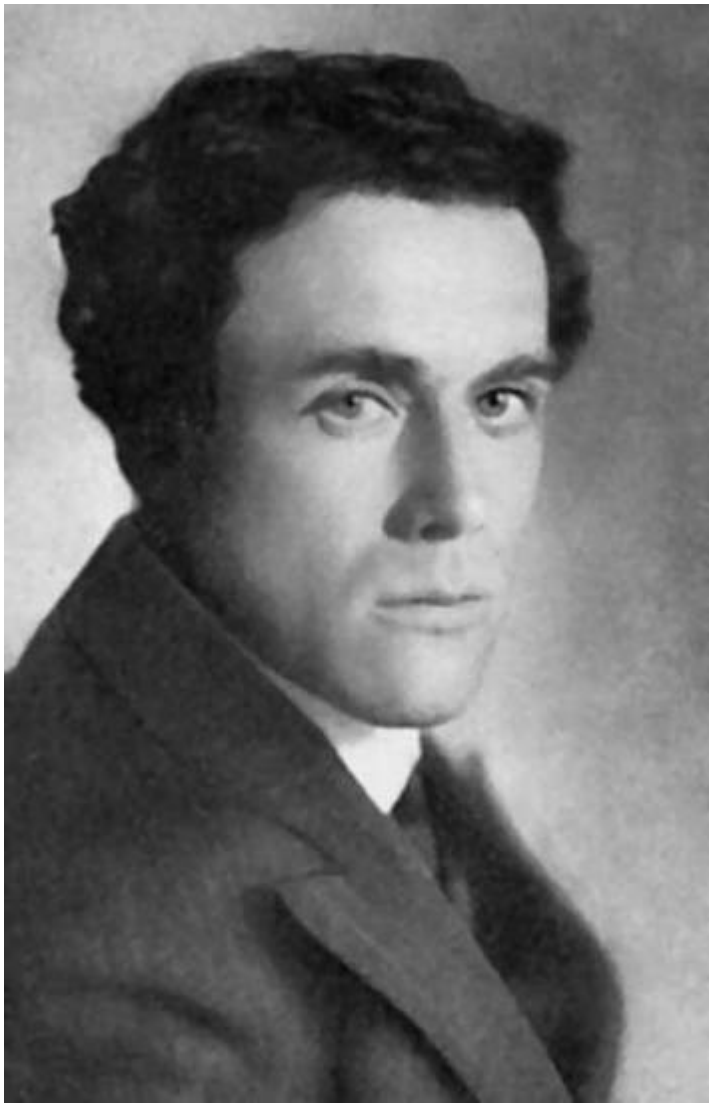
Василий Вайнонен родился 8 февраля 1901 года в Санкт-Петербурге. Его отец был ювелиром, работал в мастерской «на хозяина». Мать – простая неграмотная крестьянка, занятая только хозяйством – в семье было четырнадцать детей, Василий – младший.

Отец, простудившись на охоте, умер за несколько дней до его рождения. Старшие дети помогали матери растить малышей. И совпали два обстоятельства – Мария, самая старшая дочь, работала швеей в мастерских императорских театров, а мать нанялась нянькой к бывшей актрисе Михайловского театра м-ль Бернар-Онеггер. Так мальчик заинтересовался театром.

В 1911 году его по совету актрисы определили на балетное отделение театрального училища. Мать радовалась, что сына возьмут «на казенный кошт», но сперва он полтора года был только «приходящим учеником».

От природы он был одарен музыкальностью, высоким прыжком, обостренным чувством ритма. Заметив это, театральное начальство поручило юному воспитаннику довольно сложную партию Шмеля в «Сказке о царе Салтане» – небольшую, но требующую четкости всех движений.

Он учился в третьем классе, когда началась Первая мировая война. С конца 1916 года воспитанники училища жили впроголодь, не хватало дров, одежды. Но Вайнонен остался в училище, окончил его в 1919 году и был принят в труппу Мариинского театра.



Василий Вайнонен

Его артистическая карьера сперва складывалась неудачно – по своим способностям он был классическим танцовщиком, а по внешности – невысокий рост, непропорциональная фигура – характерным. Подходящих для него партий в репертуарных спектаклях было мало – вот он и попал в кордебалет. Но Вайнонен не сдавался – он стал брать частные уроки у Николая Легата. С 1919 по 1933 год он исполнил немало второстепенных партий в балетах Петипа, Иванова, Горского, Лопухова и хорошо ознакомился с «почерком» каждого балетмейстера. В придачу он много танцевал на эстраде. В его репертуаре были Арап

(«Петрушка»), Кот в сапогах («Спящая красавица»), Паяц («Фея кукол»).

Накопился опыт, возникла потребность в творчестве.

Как ни странно, первую свою постановку, «Ноктюрны» на музыку Шопена, Вайнонен создал в стиле Айседоры Дункан, взяв из классического танца те движения, которые создавали впечатление безыскусственности, казались импровизацией. Кстати, в дальнейшем Вайнонен славился как импровизатор. Хореографические находки рождались у него с необыкновенной легкостью. «Гавот» на музыку Люлли был поставлен буквально за одну репетицию.

Затем последовали разнообразные «куклы» – концертные номера «Полишинель и куколки», «Вятские игрушки», «Негритянское куклы», кукольный танец на музыку «Музыкальной табакерки» Лядова. А в 1927 году Вайнонен поставил танец, который вошел в историю, – матросское «Яблочко». И сам исполнил в нем сложное соло.

К концу двадцатых годов Вайнонен уже считался подающим надежды хореографом. Его стали приглашать для постановки танцев в операх. А время как раз очень располагало к экспериментам – требовался современный балетный спектакль. В 1929 году Ленинградский театр оперы и балета провел конкурс за лучший балетный сценарий, посвященный современности. Музыку заказали Дмитрию Шостаковичу. Так началась история балета «Золотой век». Ставить его поручили сразу трем балетмейстерам – в том числе Вайнонену. Несложный сюжет служил обрамлением для колоритных танцев. Публике спектакль понравился, а критики возмутились: один ругал «мюзик-холльный стиль», другой – «политический дальтонизм», третий – «формалистические загибы». Но в результате Вайнонену предложили самостоятельно поставить балет на тему французской революции – «Пламя Парижа».

Вайнонен серьезно готовился к этой работе, изучал музыку и живопись той эпохи. Но он отвечал за танцы, а мизансцены ставил режиссер Сергей Радлов. Они оказались затянуты и не органичны для балетного спектакля. Вайнонен понял, что впредь заниматься режиссурой будет сам. А танцы из «Пламени Парижа» до сих пор исполняются в концертах и на балетных конкурсах. Самое интересное – Вайнонен почти не использовал этнографический материал, но, когда в пятидесятые годы ленинградский балет гастролировал во Франции, жители Нижних Пиреней, баски, признали поставленный им танец своим.

После балета «Пламя Парижа», премьера которого состоялась 7 ноября 1932 года, Вайнонену поручили ставить спектакль

совсем другого плана – «Щелкунчик». Время благоприятствовало возрождению классики – эксперименты двадцатых годов остались в прошлом. Получился балет, с одной стороны, традиционный, с другой – авторский стиль Вайнонена в нем отчетливо чувствуется, использована та техника классического танца, которой во времена Чайковского и Петипа еще не было. Получилось цельное действо, которое было затем перенесено на сцены многих театров. А танец снежинок ставился и как отдельный концертный номер. В 1939 году «Щелкунчик» Вайнонена был поставлен в Москве, в Большом театре.

Словно предчувствуя близкую войну, Вайнонен взялся за балет «Партизанские дни», взяв сюжет и героев из недавнего прошлого – событий Гражданской войны. Затем в 1938 году последовала «Раймонда», для которой Юрий Слонимский написал новое либретто. Первоначальный сюжет был слишком примитивен для музыки Глазунова. А новый все вывернул наизнанку – главным положительным героем стал не рыцарь-крестоносец, а сарацинский эмир Абдеррахман. Однако лучшие танцы Петипа Вайнонен сохранил, и спектакль получился цельным: в нем, как говорили артисты, было что танцевать и было что играть.

Но удачной «Раймонду» назвать было нельзя – впоследствии участники этого эксперимента пришли к выводу, что такая интерпретация старого балета была ошибкой, данью времени, когда классику было принято непременно модернизировать.

Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова

В 1939 году Вайнонен покинул Кировский театр. Переехав в Москву, он ненадолго стал художественным руководителем балетной труппы театра имени К.С. Станиславского, ставил номера в танцевальных ансамблях. Началась война, и он,

освобожденный от призыва, стал участником концертной бригады. Затем он примкнул к балетной труппе ансамбля ВЦСПС (Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов) и поставил для нее немало эстрадных номеров, главным образом массовых. И опять он был вызвал в Москву – поставить в филиале Большого театра своего «Щелкунчика».

В 1944 году Вайнонена направили в Минск, недавно освобожденный от фашистских захватчиков. Ему предстояло стать художественным руководителем балетной труппы Белорусского государственного театра оперы и балета.

Начинать приходилось с хозяйства – гитлеровцы устроили в театре склад и солдатские казармы, вывезли мебель, музыкальные инструменты, костюмы, декорации, электроаппаратуру, нотную библиотеку. Вечерами приходилось репетировать при свете трофейных немецких плошек, а зал отапливался «буржуйкой», которая нещадно дымила. Квартир не хватало, многие артисты жили в театре. Вайнонен восстановил труппу, помогал создать балетную студию, даже занимался бытом артистов. В такой обстановке он ставил веселый и жизнерадостный балет – «Арлекинаду».

Минчане с восторгом встретили «Арлекинаду», спектакль шел по два-три раза в неделю с неизменным аншлагом.

Но на репетициях, показывая артистам движения, балетмейстер повредил колено. Сперва травму лечили неправильно, потом чуть не дошло до ампутации ноги. В итоге колено перестало сгибаться. Вайнонен с большим трудом разрабатывал его, но больше уже не мог сочинять танцуя и объяснять показывая. Теперь приходилось полагаться только на воображение. Вайнонен стал рисовать. Потом он принялся за составление собственного «хореографического запаса», придумывая и зарисовывая движения впрок.

В 1946 году он стал штатным балетмейстером Большого театра и поставил на его сцене «Пламя Парижа». В 1947 году этот балет, спустя пятнадцать лет после первой постановки, получил Государственную премию первой степени.

Вайнонен хотел поставить новый балет о современности и даже пытался сам написать сценарий. Но не получалось, а вскоре ему предложили поставить балет «Милица» об освободительной борьбе югославского народа против фашизма. Предложение сделал художественный руководитель Кировского театра Петр Гусев. Вайнонен подумал и согласился – чем-то ему эта идея напоминала «Партизанские дни» – балет, который он все собирался восстановить в переработанном виде, но так и не собрался.

Повторилась история с «Пламенем Парижа» – у Вайнонена практически не было материалов по югославскому народному танцу. Помогли курсанты Военно-морского училища, приехавшие учиться из Югославии, – показали, как танцуют в деревнях на праздники. Но сюжет был довольно простым и искусственным – танцы могли спасти положение, а могли и не спасти. Вайнонен сделал все, что мог, но «Милица» после успешной премьеры недолго продержалась на сцене.

Потом он поставил множество танцев и целых танцевальных сцен в операх, а в 1949 году взялся за балет «Мирандолина» по комедии Карло Гольдони «Хозяйка гостиницы». Он невольно вспомнил «Арлекинаду» – тот же веселый карнавальный дух итальянской комедии, полнокровные и яркие образы. Спектакль получился удачный, несколько сезонов не сходил со сцены. А вскоре после премьеры Вайнонена пригласили в Венгрию – поработать в Будапештском оперном театре. Там он поставил «Щелкунчика» и «Пламя Парижа».

В 1951 году Вайнонен был направлен на работу в Новосибирский академический театр оперы и балета. Три года в Сибири стали последним творческим взлетом – были поставлены «Спящая красавица», «Берег счастья», танцы в операх, неизменный «Щелкунчик». «Берег счастья» стал последней и удачной попыткой создать балет о современности. А когда Вайнонен вернулся в Большой театр, ему предложили поставить балет «Гаяне».

Это был многострадальный балет с пятнадцатилетней историей. Первая премьера состоялась в 1942 году в Перми силами труппы Кировского театра. Сценарий соответствовал времени – горянка Гаяне освобождалась от власти жестокого мужа, а прочие персонажи ловили диверсантов и вредителей. Потом спектакль дважды возобновляли, все усиливая детективную линию. Вайнонену пришлось поломать голову, чтобы переделать сценарий не во вред музыке, поставив в центр взаимоотношения персонажей. Арам Хачатурян пошел навстречу балетмейстеру и написал недостающие для его замысла эпизоды.

В последние годы жизни Вайнонен, как в молодости, ставил эстрадные номера. Он обдумывал новый балет «Конек-Горбунок», но его здоровье было сильно подорвано. 23 марта 1964 года его не стало.

Асаф Мессерер

Он был великим танцовщиком и стал великим балетным педагогом. Его класс славился тем, что танцовщики, которые занимаются по его методу, почти не имеют травм

Асаф Мессерер родился 6 ноября 1903 года в Вильно. Его отец был зубным врачом, он получил медицинское образование уже в зрелом возрасте, будучи отцом четверых детей, и со всей семьей переехал в Москву, где родилось еще четверо. Из восьми пятеро посвятили себя искусству. Асаф и Суламифь Мессереры стали артистами балета, Азарий и Елизавета – драмы, Рахиль – кино.

Огромное влияние на мальчика оказывал его старший брат Азарий, будущий актер Художественного театра (он играл под фамилией Азарин). Именно он впервые привел Асафа на балет. Это была «Коппелия». Старшая сестра Рахиль (в будущем – мать Майи Плисецкой) пошла с ним в Хореографическое училище при Большом театре. Однако Асафу в то время было уже шестнадцать лет, и в училище его не приняли.

Асаф Мессерер – великий танцовщик и балетный педагог

В те годы в Москве существовало множество частных студий, где преподавали классический танец. Мессереру повезло – в пятнадцать лет он попал туда, где его действительно могли обучить азам балетного искусства. В этой студии преподавала бывшая балерина Шаломытова, которая была неплохим педагогом.

Вскоре Асаф Мессерер при содействии замечательного балетмейстера и педагога Александра Горского, искавшего по частным студиям талантливую молодежь, был принят в Хореографическое училище при Большом театре. Балет стал его истинной страстью, и он все свои силы отдавал учебе. Ему предстояло освоить программу восьми лет за один год. Условий для занятий, конечно, не было. Как потом писал Мессерер в своей

автобиографической книге: «Голод был самый настоящий. «Восьмушка» хлеба в сутки. Голод и холод. Единственная «буржуйка» отапливала школьный зал. Сначала на нее ставили лейку со снегом. Потом талой водой поливали пол, чтоб не было скользко, и она тотчас замерзала лепешками».

Эксперимент Горского оказался удачным. В мае 1921 года после выпускных экзаменов многие ученики его «взрослого» класса были приняты в Большой театр. Среди них был и Асаф Мессерер.

Сначала он, как принято, выступал в кордебалете, одновременно продолжая учиться и совершенствовать свое хореографическое мастерство. От природы Мессерер отнюдь не обладал выдающимися данными, а его небольшой рост всегда делал для него затруднительным выбор партнерши. Однако все эти природные недостатки компенсировались великолепным прыжком и большой физической выносливостью. Невероятно мощные и высокие прыжки стали визитной карточкой Мессерера.

Вскоре способный и старательный артист был замечен руководством театра, и ему стали поручать уже более значительные партии. Очень интересным оказалось его динамическое решение партии Океана в балете «Конек-Горбунок». Невысокий худощавый Мессерер прекрасно понимал, что его физические данные не позволяют ему создать классический образ Океана, исполненный мощи и внушительности. Поэтому он постарался создать более динамичный образ за счет мужественных, сильных прыжков и подвижности, напоминающей водоворот. Он много танцевал – в «Лебедином озере», «Корсаре», «Волшебном зеркале». Большой радостью для артиста было получение им роли Колена в «Тщетной предосторожности» – одной из любимых его партий. И всюду Мессерер, сохраняя безупречность техники, вносил какие-либо новшества, усложняя и развивая хореографию.

Однако многие старые каноны балета не удовлетворяли творческую молодежь. Она создала Мастерскую драматического балета. Мессерер принимал участие во всех начинаниях Мастерской, здесь он впервые попробовал свои силы в качестве хореографа, поставив несколько концертных номеров и детский одноактный балет «Война игрушек».

Уже с восемнадцати лет Асаф Мессерер начал свою педагогическую деятельность. Впоследствии, когда был создан Хореографический техникум, Мастерская драматического балета перешла в него практически в полном составе. С первых дней существования техникума Асаф Мессерер начал преподавать там классический танец.

В своей педагогической деятельности Мессерер вначале, конечно, подражал Горскому в ведении балетного класса. А деятельность эта была очень напряженной. В 1923 году двадцатилетний Асаф Мессерер преподавал в Хореографическом училище при Большом театре, Хореографическом техникуме имени Луначарского и в Государственном техникуме кинематографии.

Очень интересным стало сотрудничество Мессерера со знаменитым театральным режиссером-новатором Всеволодом Мейерхольдом. Оно началось с приглашения Мессерера поставить танцы к одному из его спектаклей – «Учитель Бубус». Мейерхольд стремился к созданию синтетического театра, в котором каждый актер должен был суметь пластически выражать сущность воплощаемого им образа. Мессерер стал сопостановщиком Мейерхольда во множестве его спектаклей, а в «Даме с камелиями» артист танцевал и сам.

Стремление к новизне, современности тематики в балете привело в 1926 году к созданию нового балета «Красный мак», в котором на сцене появлялись не «зефиры и амуры», а портовые рабочие, матросы и другие персонажи реальной жизни. Мессерер танцевал в этом балете Китайского божка и танец с лентой, ставшие фактически самостоятельными номерами. Экзотика новых движений дала возможность Мессереру в полной мере проявить свой талант, выразительную пластику, а в особенности – продемонстрировать великолепные прыжки.

Однако после «Красного мака» Мессерер вскоре почувствовал, что его развитие как танцовщика тормозится из-за отсутствия соответствующего репертуара. Такая ситуация была следствием общего положения не только в хореографии, но и в искусстве того периода. От искусства стала требоваться фотографическая точность, которая противоречит самим законам творчества. От балета требовалась иллюстративность, соответствующая жизненным реалиям.

Мессерер добросовестно продолжал исполнять то, что ему предлагали, внося в небольшие эпизоды творческие элементы. После лирического Зигфрида в «Лебедином озере» он блестяще исполнил партию Базиля в балете «Дон Кихот». Она стала одной из самых любимых ролей танцовщика. Он постоянно работал над ней, вводил новые мизансцены, изменял хореографию. Роль была в репертуаре артиста на протяжении двадцати пяти лет. Впоследствии Мессерер поставил «Дон Кихота» на сцене Харьковского театра оперы и балета, куда был послан для того, чтобы создать в театре полноценную балетную труппу.

Он ставил концертные номера, один из которых, «Футболист»

на музыку А. Цфасмана, впервые показанный в 1930 году, имел огромный успех.

Вместе с сестрой Суламифь он гастролировал в прибалтийских странах, в Швеции, Дании, Берлине, Париже. Перед выступлениями в Париже импресарио танцовщиков очень беспокоился из-за отсутствия рекламы. Тогда артисты предприняли небывалый шаг – они пригласили на свои репетиции всех желающих. После этого залы на их выступлениях были переполнены.

Сразу после возвращения в Москву Мессереру пришлось с нескольких репетиций войти в балет «Пламя Парижа», где он должен был танцевать партию Филиппа попеременно с Вахтангом Чабукиани. Потом начались репетиции балета «Светлый ручей» на музыку Дмитрия Шостаковича. Наивность сюжета Мессерера не устраивала. Гораздо больший интерес представляла для него работа над постановкой «Спящей красавицы». В своем прежнем виде балет выглядел несколько тяжеловесно и помпезно, поэтому решили обновить постановку. Новое прочтение «Спящей красавицы» вызвало бурную полемику. Противники изменений утверждали, что нельзя так вольно обращаться с шедевром хореографии, созданным Мариусом Петипа, ставшим почти эталоном. Сторонники новизны говорили, что балет должен развиваться.

Еще одним обращением Асафа Мессерера к классике стала его переделка четвертого акта балета «Лебединое озеро». До того четвертый акт оставался неизменным и включал в себя в основном пантомиму. После работы над «Спящей красавицей» Мессерер, глубоко прочувствовавший музыку Чайковского и вошедший в мир его образов, пришел к выводу, что пантомимическое решение четвертого акта не соответствует общему содержанию балета, его духу. Мессерер, будучи убежденным сторонником того, чтобы в балете все действия, чувства, состояния героев передавались языком танца, переработал этот акт балета, сделав его танцевальным, как и остальные. «Лебединое озеро» с четвертым актом, поставленным Асафом Мессерером, шло на сцене Большого театра на протяжении нескольких десятилетий.

Творческих замыслов у Мессерера было много, но работа прервалась началом Великой Отечественной войны. Осенью артисты Большого театра были эвакуированы в Куйбышев. Мессерер стал художественным руководителем балетной труппы Большого театра. В самом Куйбышеве в то время театра не было. Артистам предоставили здание клуба, Мессереру пришлось заботиться не только о постановке спектаклей, но и о бытовых

условиях артистов, о транспорте, о расписании репетиций – больше всего он боялся, что в бездействии артисты потеряют форму.

Результатом напряженной работы стал показ «Лебединого озера», состоявшийся менее чем через два месяца после прибытия труппы в Куйбышев. Вскоре были возобновлены балеты «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан», «Тщетная предосторожность».

Через некоторое время солистки труппы были отозваны в Москву, где начал работу филиал Большого театра. Асаф Мессерер продолжал обучать молодых исполнителей. Его любимой ученицей и сценической партнершей была молодая способная балерина Ирина Тихомирнова, которая вскоре стала женой своего учителя.

Летом 1943 года настал долгожданный миг возвращения в Москву, в стены Большого театра, где были возобновлены спектакли «Спящая красавица» и «Жизель».

В 1946 году исполнилось двадцать пять лет с начала творческой деятельности Асафа Михайловича Мессерера. С возрастом многие танцовщики технически упрощают свои партии. Мессерер танцевал, не купируя ни одного трудного движения. Для своего юбилейного спектакля он выбрал балет «Дон Кихот», с блеском и энергией молодости исполнив одну из своих любимейших партий – партию Базиля.

Несмотря на возраст, Мессерер продолжал танцевать еще несколько лет, до 1953 года. Дирекция театра не хотела отпускать его со сцены. После этого он еще несколько лет выступал в концертах, а потом полностью посвятил себя педагогической деятельности.

Несколько раз Мессерера, завоевавшего мировую славу, приглашали для постановки балетов за границей. Первой его зарубежной постановкой в 1951 году стал спектакль «Лебединое озеро» в Будапеште. Ставил он этот балет и в Софии, а также в Минске. В 1975 году Асаф Мессерер был приглашен в Варшаву для постановки балета «Коппелия».

В 1961 году Асаф Мессерер вместе с Ириной Тихомирновой был отправлен в длительную зарубежную командировку в Бельгию с необычной задачей. Он должен был организовать в этой стране хореографическое училище. Вернувшись, он продолжал свою работу в Большом театре в качестве педагога и хореографа. Он часто выезжал в качестве хореографа в составе «Большого балета», как стали называть за границей гастрольные группы Большого театра, на зарубежные гастроли. С «Большим балетом» он побывал в Соединенных Штатах Америки, Мексике, Китае, Японии, Австралии. В Австралию Мессерер и Тихомирнова

были приглашены давать уроки классического танца. С той же целью в 1988 году он был приглашен в Парижскую оперу.

С началом мировых триумфов «Большого балета» повсюду возник горячий интерес к закулисной кухне танцевального мастерства. В 1960 году Асаф Мессерер скомпоновал сценический вариант урока. Его опробовали в школе, а затем поручили труппе Большого театра и стали включать в программы зарубежных турне. Успех подогревался тем, что для звезд, состав которых постоянно менялся, Асаф Мессерер подбирал наиболее выигрышные комбинации, умело усиливая блеск виртуозных движений исполнительскими качествами артистов и, наоборот, подчеркивая индивидуальность наиболее подходящими артисту па.

С 1923 по 1960 год, без малого 40 лет, он преподавал в Московском хореографическом училище, заставляя порхать по сцене даже самых тяжелых танцовщиков. С 1946 года вёл класс в Большом театре. Его учениками являются такие звезды российской балетной сцены как Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Нина Ананиашвили, Раиса Стручкова, Андрис Лиепа, Марина Кондратьева, Борис Акимов, Людмила Семеняка.

Талант Асафа Мессерера как педагога заключался не только в способности наилучшим образом научить артиста хореографической технике или усовершенствовать ее, но и в первую очередь в том, что он умел раскрыть в полной мере индивидуальность каждого своего ученика, найти в нем те грани таланта, которые были присущи лишь этому танцовщику.

Скончался Асаф Михайлович Мессерер 7 марта 1992 года.

Вахтанг Чабукиани

Он был одновременно и величайшим классическим танцовщиком, наследник всех традиций петербургской школы, и воплощением богатейшего танцевального фольклора его родной Грузии

Вахтанг Чабукиани родился 27 февраля 1910 года. Он был младшим, восьмым ребенком в бедной семье тбилисского рабочего Чабукиани. Сначала мальчика отдали учиться в трудовую школу, находящуюся за городом, но потом пришлось его оттуда забрать, так как у ребенка не было теплой одежды. Жизнь семьи была тяжелой, и в девятилетнем возрасте Вахтанг вместе с сестрами Еленой и Тамарой поступил учеником в ремесленную мастерскую Марии Шевалье. Там детей учили плести корзины и мастерить ящики, делать фигурки из дерева и из папье-маше.

Однажды руководительница танцевальной студии Мария Перрини заказала в мастерской корзинки и игрушки. Вахтанг принес их в студию, увидел танцующих детей – и «заболел» балетом. Ему удалось поступить в студию, и в тринадцать лет он начал осваивать азы хореографии. У него не было возможности оставить мастерскую, и он продолжал работать, учиться в школе и заниматься в балетной студии. Занятия в студии Перрини продолжались немногим более года, и Вахтанг сделал немалые успехи, усвоив технические приемы танца. Ему повезло с педагогом – в студии Перрини начали свой творческий путь многие известные грузинские танцовщики.

Впервые Чабукиани вышел на сцену в детской партии в Тбилисском театре. Он исполнял с радостью любую роль, которую ему предлагали, и однажды, когда не было подходящей партии для мальчика, появился на сцене в костюме девочки. Он участвовал и в ученических спектаклях, исполняя роль паяца в балете «Фея кукол», танцевал в студийной постановке «Половецких плясок».

Вахтанг Чабукиани гениально сочетал классические традиции и танцевальные приемы грузинского народного танца

Через два года он поступил стажером в Тбилисский театр оперы и балета, несмотря на возражения родных, которые считали профессиональные занятия танцем несерьезными.

Огромное влияние оказало на юного артиста выступление признанных мастеров балета – Елены Люком и Бориса Шаврова, приехавших на гастроли из Ленинграда. Он понял, что настоящее образование может получить только в Ленинграде. И приехал туда осенью 1926 года.

В хореографическое училище Чабукиани не приняли – ему было уже семнадцать лет. Он поступил на вечерние курсы при училище, днем выступал в киносеансах. Через два года его перевели на дневное отделение. Педагоги оценили и его трудолюбие, и его способности. Он обладал безупречной «балетной» фактурой – стройным и крепким телом с удлиненными пропорциями, мягкими, пластичными руками и необыкновенными способностями к пируэту. Про него говорили, что он родился «с большим пируэтом в крови». Однако длинные ноги с умеренно развитыми мышцами не предполагали в этом танцовщике хорошо развитой способности к высокому и сильному прыжку. Именно над этим ему приходилось напряженно работать.

За три года Чабукиани полностью прошел всю девятилетнюю программу, включавшую в себя и общее, и специальное образование. Он начал выступать в балетных спектаклях, исполняя ответственные партии в «Эсмеральде», «Временах года». Пробовал он свои силы и в качестве хореографа, ставя для учеников отрывки из балетов.

В 1929 году Вахтанг Чабукиани окончил училище, с блеском исполнив на выпускном экзамене основную партию в хореографическом этюде «Свержение рабства», постановщиком которого был он сам. В нем в полной мере проявилась страсть Чабукиани к героическому характеру мужского танца, его самостоятельной значимости, в противовес той сложившейся исполнительской манере, которая отводила танцовщику лишь роль партнера балерины. Страсть, огонь, героика – вот истинная стихия Вахтанга Чабукиани.

После окончания училища Чабукиани вошел в состав балетной труппы театра имени Кирова и сразу же стал исполнять серьезные партии.

Его дебют на сцене этого театра состоялся в балете «Щелкунчик», второй партией была зимняя птица в балете «Снегурочка». 16 марта 1930 года Чабукиани танцевал партию Зигфрида в «Лебедином озере». Исполнительница роли Одетты Галина Уланова писала: «Такой партнер, как Сергеев, придавал Одетте лиризма, а Чабукиани – энергии и темперамента». В пер – вом своем сезоне Чабукиани исполнил шесть значительных партий.

19 ноября 1930 года считается особой датой в жизни

Вахтанга Чабукиани. В этот день двадцатилетний танцор получил партию Базиля в «Дон Кихоте». Первый же выход танцора поразил Ленинград. После этого балета начались триумфальные гастроли как в стране, так и за рубежом.

К 1933 году в репертуаре Вахтанга Чабукиани было уже около двадцати балетных партий, в том числе и ведущих. Его постоянной партнершей стала молодая талантливая балерина Татьяна Вечеслова. В ноябре 1933 года этот дуэт отправился в гастрольную поездку в США. Это были первые послереволюционные гастроли в Америке. После первого же их выступления в Карнеги-холле, одном из самых крупных концертных залов США, в американских газетах появились

заголовки: «Вечеслова и Чабукиани штурмом взяли Нью-Йорк!» Дуэт дал в Америке свыше тридцати концертов, посетив практически все крупнейшие города США.

В репертуаре Кировского театра не было в то время ни одной героической партии, которую не исполнял бы Вахтанг Чабукиани. Вскоре он блестяще проявил себя и как хореограф, поставив в 1937 году балет «Сердце гор» на музыку композитора А. Баланчивадзе. Вот где пригодились не забытые им за годы учебы и работы в Ленинграде национальные грузинские традиции.

Еще репетируя «Сердце гор», Чабукиани думал о следующей постановке. Он хотел создать балет о революционной Испании – испанская война была тогда в центре общего внимания. Но в итоге выбрал в качестве материала старинную пьесу испанского драматурга Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» («Овечий источник»). Балет получил название «Лауренсия», премьера состоялась 22 марта 1939 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета. Сам Чабукиани стал первым исполнителем партии Фрондосо.

Он стремился к расширению своего репертуара, к ролям, наиболее соответствующим мужественной героике его сценического дарования. В своих поисках он обращался и к старому классическому репертуару. Такой партией стала для него роль военачальника Солора в возобновленном в феврале 1941 года балете «Баядерка». Ранее партия была пантомимной. В новой постановке она стала танцевальной. Из томного восточного героя-любовника Солор превратился в сильного и мужественного влюбленного воина. Редакция «Баядерки» в постановке Вахтанга Чабукиани стала канонической, фрагменты балета именно в таком варианте входят в обязательную программу многих балетных конкурсов.

А с балетом «Тарас Бульба» случилось недоразумение. Постановщик, Федор Лопухов, поручил Чабукиани партию Андрия, решенную средствами классической хореографии. Мастерство и темперамент Чабукиани сделали эту роль самой яркой в спектакле – акценты сместились, исполнители партий Тараса и Остапа просто не смогли «дотянуться» до Чабукиани.

15 марта 1941 года Вахтангу Чабукиани за величайшие заслуги в области балета присвоили Сталинскую премию первой степени. А потом началась война…

Он не уехал в эвакуацию вместе с труппой Кировского театра, а перешел на работу в Тбилисский театр оперы и балета, заняв там должность главного балетмейстера, став одновременно и ведущим танцовщиком. Исполнительский состав Тбилисской балетной труппы был к тому времени довольно слабым, и Вахтангу Чабукиани пришлось стать и балетным педагогом.

За 1942 год им были поставлены «Жизель», «Шопениана», «Вальпургиева ночь», а затем – «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Лебединое озеро», «Лауренсия», «Сказание о Тариэле» по мотивам эпоса Шота Руставели, «Синатле» и «Горда», восходящие к героическим мотивам грузинского фольклора. 10 ноября 1950 года Вахтангу Чабукиани присвоили звание народного артиста СССР и вручили орден Ленина.

Он остался в Тбилиси и именно там в 1957 году поставил один из лучших своих балетов – «Отелло». Он сам сочинил либретто, сам исполнил партию Отелло, и это стало настоящим триумфом. Задача была нелегкая – как можно полнее и глубже показать внутреннюю, психологическую драму человека, в отличие от своих прежних работ, в которых преобладала тема героической борьбы. Чабукиани избрал не свойственные ему ранее хореографические приемы, еще раз блестяще воплотив свою мысль о том, что именно содержание балетного спектакля должно определять формы его выражения. В «Отелло» танец используется в меньшей степени, чем в предыдущих балетах Вахтанга Чабукиани, уступая временами пластике жеста и позы.

Балет «Отелло» в 1960 году был перенесен на сцену Кировского театра.

Вахтанг Чабукиани возглавлял балетную труппу театра имени Палиашвили с 1941 по 1973 год. Он ставил танцы в операх, концертные номера, одноактные балеты – «Болеро», «Аппассионата» и другие. В 1961 году был создан балет «Демон». В 1971 году Чабукиани поставил балет «Гамлет». С 1951 по 1973 год он был руководителем Тбилисского хореографического училища, преподавал там классический танец.

Вахтанг Чабукиани скончался 6 апреля 1992 года.

Петр Гусев

Этого артиста, внесшего огромный вклад в развитие дуэтного танца, называли «королем поддержки». И даже теперь немногие артисты могут повторить его почти акробатические трюки

Петр Гусев родился 29 декабря 1904 года в Санкт-Петербурге. Сперва он учился в частной балетной школе у знаменитой балерины Мариинского театра – Ольги Преображенской. Она и привела его в Петроградское балетное училище, которое он закончил в 1922 году. Талант Гусева проявился еще в школе – но это был талант не только выдающегося танцовщика, но и педагога. Он сам умел угадывать таланты, имел особую способность выращивать их, и многие артисты с гордостью называли себя его учениками. Еще будучи учеником старших классов школы, Гусев вел занятия с младшими классами, где учились будущие знаменитые хореографы Леонид Якобсон и Ростислав Захаров, а также будущий выдающийся танцовщик Алексей Ермолаев, который, став премьером Большого театра, продолжал заниматься у Гусева..

В 1924 году Гусев был принят в труппу Петроградского академического театра оперы и балета.

Петр Гусев в балете «Бахчисарайский фонтан»

Вместе со своим школьным товарищем Георгием Баланчивадзе, будущим историком балета Юрием Слонимским и художником Владимиром Дмитриевым он стал организатором труппы «Молодой балет», программа вечеров которого состояла в основном из номеров, поставленных Баланчивадзе. К этой группе энтузиастов примыкали молодые танцовщицы и танцовщики, в том числе Ольга Мунгалова, ставшая на многие годы неизменной партнершей Гусева.

Когда в 1931 году Федор Лопухов стал создателем и художественным руководителем балетной труппы Малого оперного театра, Гусев одновременно с работой в Кировском театре танцевал главные роли в новых спектаклях Лопухова – «Щелкунчик» и «Ледяная дева», участвовал в премьере «танцсимфонии» «Величие мироздания».

После триумфа балета Лопухова «Светлый ручей» на музыку Д.Д. Шостаковича, где Гусев танцевал роль Петра, хореографу предложили перенести спектакль на сцену Большого театра в Москве. Лопухов стал художественным руководителем труппы. Гусев вместе с другими артистами последовал за ним. Но балет не понравился самому Сталину, на него ополчилась пресса, Лопухова уволили из Большого театра. Гусев оказался в сложном положении – возвращаться в Ленинград, где балетом Кировского театра «заведовала» Ваганова, недолюбливавшая Лопухова и его единомышленников, Гусеву не хотелось. Он остался в Москве. И, как выяснилось, правильно сделал.

С 1935 года Гусев был ведущим солистом Большого театра, танцевал с Галиной Улановой, позднее – с Майей Плисецкой. В Ленинград он вернулся в 1945 году победителем – его назначили художественным руководителем Кировского театра.

Его дальнейшая судьба довольно причудлива – с 1950 по 1956 год он педагог театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, пишет серьезные теоретические статьи и в то же время ставит в Баку, а затем в Ленинграде балет Кара-Караева «Семь красавиц» по мотивам поэмы Низами, в 1958 году уезжает в Китай, чтобы организовать в Пекине балетный театр, открывает хореографические училища в Шанхае и Чанчжоу, руководит курсами балетмейстеров, ставит первые китайские балеты «Красавица рыбка» и «Наводнение». Рассказывая об этом периоде своей жизни, Гусев с юмором вспоминал, как тяжело было учить китайских танцовщиц поддержкам: когда он, показывая ту или иную поддержку, брал танцовщицу за талию, она тряслась как

осиновый лист – боялась, что ее обвинят в безнравственности, если она позволяет мужчине при всех до себя дотрагиваться…

Ленинградский Малый театр

Вернувшись в 1960 году, Гусев стал балетмейстером Ленинградского Малого театра, в 1962 году его назначили балетмейстером Новосибирского театра. В Новосибирске Гусев предложил танцовщику Олегу Виноградову, только что закончившему школу, попробовать свои силы на балетмейстерском поприще: сначала это был новый вальс в первой картине «Лебединого озера», затем – балет Сергея Прокофьева «Золушка», сделавший хореографа сразу известным всему балетному миру России.

Он всегда помогал молодежи. «Мы работали с душой, чтобы только заслужить его одобрение. При Гусеве у нас были и молодежные спектакли, – вспоминала балерина Нинель Петрова. – Артисты писали заявки в худсовет, если там решали, что надо попробовать, – нам давали репетитора, и потом тех, кто справился, ставили в репертуар».

Список поставленных Гусевым балетов поражает разнообразием – там и восстановленная «Ледяная дева», и классика – «Корсар», «Жизель», «Лебединое озеро», «Раймонда», и новинка – «Три мушкетера» Вениамина Баснера. С 1966 по 1983

год он был заведующим кафедрой балетмейстеров Ленинградской консерватории, с 1973 года – профессором. Его перу принадлежат многочисленные статьи, посвященные вопросам балетного театра и сохранения классического наследия.

Последней работой Гусева в театре стала реконструкция балета Петипа (редакция старого балета Жюля Перро) «Корсар», которую он сделал для Кировского балета в 1987 году. В последний месяц перед смертью Гусев готовил роль Медоры с совсем молоденькой танцовщицей, работавшей в театре второй сезон, – будущей звездой театра Юлией Махалиной. Работали неспешно, Гусев проходил с ней все детали хореографии и образа, рассказывал ей разные балетные истории, шутил…

Петр Гусев умер 30 марта 1987 года в Ленинграде.

Константин Сергеев

Его жизнь и судьба – Кировский театр, ныне – снова Маринский. Там он танцевал более тридцати лет, там ставил свои спектакли

Константин Сергеев родился 20 февраля 1910 года в Петербурге. Его вырастила рано овдовевшая мать. Впервые он попал в театр в шестилетнем возрасте и был потрясен удивительной волшебной сказкой «Спящая красавица». Чуть позже, увидев на сцене Анну Павлову в роли Жизели, он понял, как сильно и неодолимо его влечет именно к танцу.

Сергеев мечтал научиться танцевать. Но поступать в хореографическое училище было уже поздно – после тринадцати лет туда не брали. Единственной реальной возможностью научиться балету стала простая танцевальная студия. Попасть туда было несложно, однако Сергеев мечтал не просто научиться танцевать – он хотел постичь основы классического балета. Неизвестно, как бы сложилась его судьба, если бы не случайность: впервые в истории училища в 1924 году открылись вечерние курсы. Обучение было таким же, как и на дневном отделении, а возраст поступающих не был ограничен так строго. Для Сергеева это стало настоящим подарком судьбы.

Дуэт: Константин Сергеев и Наталья Дудинская

Он настолько хорошо показал себя, что вскоре его педагогом стал сам руководитель вечерних курсов Виктор Семенов. Здесь, в мужском классе, в течение двух лет юный Константин Сергеев изучал основы классического мужского балетного танца, развивал технику прыжка, учился чувствовать стиль, вести пластический диалог с партнершей.

Но вечерние курсы не давали права на поступление в

академический балет.

В конце двадцатых годов по России гастролировала балетная труппа Иосифа Кшесинского – брата примы-балерины Матильды Кшесинской, к тому времени жившей во Франции. Заметив талантливого танцовщика, Кшесинский предложил ему место в труппе. Сергеев задумался. С одной стороны, он уже давно горел желанием выступать перед зрителями, стать настоящим артистом. К тому же у Кшесинского он мог немного поправить материальное положение. Но, с другой стороны, непредсказуемость судьбы артиста бродячей труппы пугала его.

Семенов, узнав о предложении, которое сделал его лучшему ученику Кшесинский, пришел в настоящую ярость. Он был убежден в том, что, став бродячим артистом, Сергеев потеряет свой профессионализм и не сумеет полностью раскрыть потенциал, заложенный в него природой. Но восемнадцатилетний Константин Сергеев все же решился на этот шаг. Семенов, узнав об этом, распорядился, чтобы его исключили с курсов, до окончания которых оставался всего один месяц.

Этот поступок учителя по отношению к ученику вполне объясним. Сергеев был для него не просто учеником – он был его лучшим учеником, на примере которого Виктор Александрович мог доказать все совершенство своей методики. Поступок Сергеева он считал не только нелепым, но и жестоким по отношению к себе, к училищу, к Большому искусству.

С первых дней своей работы в бродячей труппе Сергеев выступал в главных партиях. Именно во время гастрольных поездок он впервые станцевал партию Принца в «Лебедином озере», Альберта в «Жизели». Его бессменной партнершей была Фея Балабина. Но условия работы у Кшесинского были очень сложными: артисты давали по двадцать четыре спектакля в месяц. Репетировали подчас в холодных, абсолютно не приспособленных для этой цели помещениях. Постоянные переезды, напряженный ритм работы – все это изматывало артистов.

Первый гастрольный тур принес Сергееву успех. Но во время второй гастрольной поездки Хореографическое училище объявило о приеме на двухгодичные курсы, выпускники которых получали право поступления на академическую сцену. Сергеев, прервав выступления, вернулся в Ленинград, блестяще сдал экзамен и был зачислен в выпускной класс.

Прошло два года.10 сентября 1930 года ленинградские зрители впервые увидели Константина Сергеева на большой сцене. Он танцевал партию Кавалера в балете «Спящая красавица». Уже через четыре дня после своего дебюта он станцевал главную партию в балете «Красный мак», которая,

правда, на протяжении первых двух сезонов была единственной – в основном роли Сергеева были эпизодическими. Однако его артистическое дарование, техничность, великолепное сценическое мастерство, удивительный лиризм и пластичность ярко проявились и в эпизодических ролях.

Дебют в партии Зигфрида состоялся 8 мая 1932 года. Именно тогда родился творческий дуэт Сергеева и Галины Улановой.

Их дуэт был прекрасен. Вацлав и Мария в «Бахчисарайском фонтане», Принц и Маша в «Щелкунчике», Альберт и Жизель в «Жизели», Люсьен и Корали в «Утраченных иллюзиях» и, наконец, финал творческого союза – Ромео и Джульетта. Они так много могли сделать вместе – но судьба распорядилась иначе. «Лебединое озеро», один из текущих спектаклей репертуара Кировского театра, показанный зрителям в июле 1941 года, стал последним спектаклем для этого дуэта. Уланова уехала в Москву.

Шла война. Труппа была эвакуирована, а вскоре после этого на здание Кировского театра упала бомба. С первых дней войны Сергеев в составе труппы выезжал с концертными бригадами во фронтовые подразделения.

Сцена из балета «Золушка»

Два с лишним года труппа работала в Перми. Именно в это время Сергеев все чаще выступал в паре с Натальей Дудинской. Их первым совместным выступлением в составе труппы был балет-фантазия на музыку А. Скрябина «Жар-птица и Иван-царевич». С этого момента они стали неразделимы. Вместе они

станцевали множество великолепных вальсов. «Венский вальс» в постановке Якобсона был предназначен для других исполнителей, но Дудинская и Сергеев попросили отдать им этот номер и исполнили его великолепно. Потом были зажигательный вальс Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад», вальс Штрауса в постановке Вахтанга Чабукиани.

Их часто приглашали из Перми в Москву танцевать в Большом театре. Во время такого недолгого пребывания в Москве, в августе 1943 года, им предложили слетать в Ленинград. Летели в сопровождении двух истребителей, чтобы дать два концерта в Филармонии. Во время репетиции рядом со зданием разорвался снаряд. Воздушной волной артист был отброшен от окна. И все же через несколько часов они танцевали адажио из «Щелкунчика». Успех был невероятный!

Пермь стала родиной Сергеева-постановщика, родиной его первого балетного спектакля – «Золушки». Премьера постановки состоялась на сцене Кировского театра, но замысел ее родился в Перми в годы эвакуации.

К тому времени, когда Сергеев решился впервые взяться за осуществление собственной постановки, он не был дилетантом в этой области, ведь при работе над различными ролями ему неоднократно приходилось самому сочинять фрагменты танцев, исходя уже не только из своей исполнительской индивидуальности, но также и из индивидуальности своей партнерши.

Работа над первой постановкой происходила в сложных условиях эвакуации – в небольшом номере одной из пермских гостиниц. Очень много времени Сергеев проводил в архивах и музеях, просматривая старые книги, журналы и альбомы для того, чтобы отыскать необходимый материал. Премьера первого спектакля балетмейстера Константина Сергеева состоялась 8 апреля 1946 года. Главные партии – Принца и Золушки – исполняли Сергеев и Дудинская. Интересно, что почти в то же время «Золушка» была поставлена Ростиславом Захаровым на сцене Большого театра. Там, в Москве, Золушкой была Галина Уланова, а ее партнерами теперь были Михаил Габович и Юрий Жданов.

«Золушка» шла на сцене Кировского театра десять лет без перерыва, и за нее Сергеев получил Государственную премию. Вскоре после ее премьеры зрители увидели новую – сергеевскую – редакцию «Раймонды». Она принесла вторую Государственную премию.

Следующей постановкой Сергеева стала в 1950 году новая редакция «Лебединого озера». Его работа над образом Зигфрида

началась еще в то время, когда он танцевал партию Принца в постановке Вагановой. Тогда ему пришлось самостоятельно сочинять собственный вариант соло для вальса. В результате творческих поисков балетмейстера зрители открыли для себя совершенно новое «Лебединое озеро». А его «Спящая красавица» в 1952 году вызвала широкий международный резонанс.

Наследие Сергеева-постановщика удивительно многогранно. Его новые редакции классических балетов («Раймонда», «Спящая красавица», «Корсар») всегда отличались тонким чувством стиля и бережным отношением к первоисточнику. В собственных постановках («Гамлет» Червинского, «Тропою грома» Кара-Караева, «Далекая планета» Майзеля и других) Сергеев стремился языком классического танца создать балет, созвучный современности.

В 1951–1955 и 1960–1970 годах Сергеев был главным балетмейстером Кировского театра. Характер у него был непростой, стиль руководства труппой – авторитарный. Многие артисты не без оснований были недовольны им, однако Сергеев ставил своей задачей любыми средствами отстаивать чистоту классического танца и был совершенно искренен и последователен в этом стремлении. Интересно, что, занимая этот ответственный пост, он оставался беспартийным.

4 сентября 1970 года во время гастролей Кировского театра в Лондоне осталась за границей солистка Кировского театра Наталья Макарова. До этого в 1961 году в Англии остался Рудольф Нуриев. У Сергеева были крупные неприятности, он покинул театр, но в 1971 году стал художественным руководителем Ленинградского хореографического училища, а после его преобразования в 1991 году – президентом Петербургской академии русского балета имени Вагановой. Вместе с женой, Натальей Дудинской, он вел курс «Классическое наследие». Он написал сценарии нескольких телефильмов-балетов, сам снимался в таких постановках, вёл цикл передач об истории русского балета.

Была в его жизни и настоящая трагедия – он потерял единственного сына. Николай Константинович Сергеев, сын Сергеева и артистки Феи Балабиной, выбрал ту же дорогу, что и родители. В 1969 году Николай Сергеев был удостоен премии Всесоюзного конкурса артистов балета в Москве, а два года спустя стал лауреатом Международного конкурса артистов балета. Жизнь Николая Сергеева оборвалась трагически – в августе 1973 года он погиб в автомобильной катастрофе. Ему было двадцать семь лет.

Константин Сергеев продолжал заниматься балетом до

последних дней своей жизни. Он скончался 1 апреля 1992 года в Петербурге. Через год после его смерти в России был учрежден фонд Константина Сергеева.

Михаил Габович

В балете нередко образуются танцевальные династии, талант передается от матери к дочери. Но чтобы трое подряд артистов – отец, сын и внук – не только прославились мастерством, но и носили одинаковые имена, – случается, наверно, раз в столетие

Основоположник династии, Михаил Габович, родился 24 ноября 1905 года в деревне Великие Гуляки (Фастовский район Киевской области). Семья перебралась в Москву, и до четырнадцати лет мальчик жил, как все его сверстники, – увлекался кинематографом и футболом.

Тогда артисты, чтобы выжить в нелегкую пору Гражданской войны, устраивали концерты в любых, хотя как-то подходящих, помещениях и даже во дворах. Так Миша Габович увидел «Танец итальянского нищего» в исполнении Михаила Мордкина.

Мордкин в то время был заметной фигурой на балетной сцене Большого театра. Его номер был выразительный, с трагическим финалом, и показался подростку простым в исполнении. Габович, как умел, разучил его и стал всюду исполнять. Публика хорошо принимала юного артиста, и он решил расширить репертуар, но не хватало «балетной грамоты». А потребность в танце уже была огромная.

Михаил Габович

В то время в Москве было множество балетных студий. Габович, к счастью, попал к хорошей учительнице – М. Горшковой, которая сразу увидела хорошие данные подростка – отличное сложение, музыкальность, великолепную хореографическую память, и оценила его работоспособность. Она рекомендовала Габовича в училище при Большом театре.

На экзамене он показал мордкинский номер, но предупредил экзаменаторов, что будет танцевать этот танец не как мужчина, а как мальчик. Приемная комиссия во главе с Александром Горским и Владимиром Тихомировым не могла не оценить

способностей нового ученика, и он был зачислен в училище.

Общность интересов сблизила Габовича с Игорем Моисеевым. «Для Миши было характерным то, что он отнюдь не ограничивался узкопрофессиональными интересами, – вспоминал Моисеев, – нас живо интересовало все происходящее в самом широком жизненном масштабе. Приходится только удивляться, как мы все успевали осваивать! Кроме освоения балетной специальности, игры на музыкальном инструменте, изучения учебных предметов мы играли в шахматы, посвящая этому занятию целые ночи; цитировали огромными кусками многие стихотворные произведения различных авторов, интересовались спорами, дискуссиями…» Для своих одноклассников Габович был настоящим авторитетом. Начитанность, ясный и пытливый ум – все эти качества выделяли его из среды сверстников. Статьи Габовича в ученической газете «Перчик» всегда отличались живым юмором.

Через три года Габович стал артистом Большого театра – срок фантастически короткий для подготовки танцовщика. Четырех лет (включая занятия с Горшковой) хватило для того, на что ученики средних способностей тратят по меньшей мере восемь лет.

Ситуация в московском балете была сложная – Горский, руководивший им более двадцати лет, умер; заменить его пытались, но безуспешно; обострилось противостояние молодежи со зрелыми, а порой и перезрелыми артистами.

После появления в труппе Габовича и Моисеева в балет пришел молодой Касьян Голейзовский, который начал работать над знаменитым в то время балетом «Иосиф Прекрасный» – постановкой на тему Вечной красоты, не подвластной насилию. Голейзовский, опиравшийся в своей работе прежде всего на молодежь, завоевал любовь и уважение среди юных танцовщиков и балерин Большого театра. Все главные партии в своем балете балетмейстер отдал начинающим исполнителям. Известие о том, что Голейзовскому хотят запретить осуществление постановки как нарушающей академические устои Большого театра, в среде молодежи вызвало настоящий бунт. При участии Габовича и Моисеева на имя дирекции театра было отправлено письмо в поддержку Голейзовского. На предложение дирекции отказаться от заявления юные «бунтовщики» ответили отказом, и вскоре после этого последовал приказ об их увольнении из труппы Большого театра, которое, впрочем, благополучно отменили после заступничества наркома по просвещению Анатолия Луначарского.

Богатые природные данные начинающего танцовщика,

настоящий талант и выразительная актерская внешность не могли не привлечь внимания к Михаилу Габовичу. Ему стали поручать сольные, а позже и ведущие партии во многих классических балетах.

Через некоторое время после того, как положение Габовича в труппе укрепилось, в Большом театре произошли серьезные изменения, вызванные необходимостью укрепления ведущего положения столичного театра. Сперва в Москву из Ленинграда были переведены Марина Семенова и Алексей Ермолаев, педагоги Елизавета Гердт, Виктор Семенов и многие другие ленинградские «звезды». В середине тридцатых годов началась «вторая волна» ленинградской экспансии – приехали Федор Лопухов, Петр Гусев, Ростислав Захаров. Наконец, в Большой театр пришла еще одна группа ленинградцев во главе с Галиной Улановой. Постепенно обновился репертуар, прививалась новая манера исполнения.

К началу перемен Габович занимал в труппе ведущее положение классического танцовщика и был чуть ли не единственным «героем-любовником». Первоначальная реакция москвичей, естественно, была неоднозначной – талантливые ленинградцы определенно потеснили их, в чем-то оказавшись сильнее. Многие новинки репертуара в то время доставались ленинградцам. Габович переживал ситуацию как личную трагедию, как посягательство на собственность, не в силах примириться с тем, что казалось ему несправедливым. Но со временем именно Габович оказался почти единственным из тех, кто попытался вникнуть в суть перемен и подумать о главном – об интересах театра.

Самыми плодотворными из двадцати пяти лет, проведенных на сцене Большого театра, для Габовича стали тридцатые – сороковые годы. Он показал себя великолепным исполнителем партий классического репертуара, среди которых – Солор, Дезире, Базиль, Зигфрид, Жан де Бриен и Альберт. Прекрасный прыжок, легкий шаг и широкий размах движений – все это способствовало его успеху. Над каждой из своих ролей Михаил Габович работал долго и упорно. Каждый раз, прежде чем выйти на сцену, Габович должен был прочувствовать роль, увлечься ей, проанализировать мельчайшие нюансы.

Роли классического репертуара, безусловно, удавались ему. Однако в них он не смог раскрыть себя полностью – так, как это удалось ему сделать в 1938 году в постановке Ростислава Захарова «Кавказский пленник». Именно здесь в полной мере раскрылось актерское дарование танцовщика – несмотря на то что партия была хореографически «невыгодной», а количество танцев сведено к минимуму. Роль Владимира стала одной из

лучших партий Габовича.

М. Габович в роли Жана де Бриена

Он танцевал с величайшей самоотдачей. Однажды это чуть не довело до беды – в 1936 году, во время спектакля «Бахчисарайский фонтан», Габович, танцевавший партию Вацлава, с таким азартом кинулся на Гусева – Гирея, что с разбега, с очень высокого прыжка всерьез напоролся на клинок в руке противника. Острие прошло в сантиметре от сердца, артиста прямо со сцены увезли в больницу.

В годы Великой Отечественной войны основная часть труппы Большого театра была эвакуирована в Куйбышев. В Москве осталось немало артистов. В феврале 1942 года Габовичу, принимавшему участие в обороне Москвы, было поручено собрать их, а также музыкантов и рабочих сцены, мастеров из подсобных цехов Большого театра, чтобы в кратчайший срок организовать спектакли в филиале ГАБТ на Пушкинской улице. Тут и выяснилось, что он не только талантливый артист, но и талантливый администратор.

Театр работал в сложнейших условиях – каждый спектакль, по воспоминаниям самого Габовича, был серьезной проблемой. Тем не менее уже в первые месяцы было восстановлено несколько спектаклей («Лебединое озеро», «Тщетная предосторожность» и другие), а затем стали идти премьеры. На сцене прифронтового филиала в 1943 году родилась первая опера о Великой Отечественной войне – «В огне», режиссером которой выступил Габович.

Огромное значение в жизни и творчестве Михаила Габовича имела его встреча с Галиной Улановой, которая стала выступать в Большом театре. Начало их совместной работы было достаточно сложным для Габовича. Галина Сергеевна Уланова была общеизвестна своей требовательностью как к самой себе, так и к своим партнерам. Разница школ, московской и ленинградской, также сказалась на их творческих взаимоотношениях. Габовичу пришлось работать с Галиной Улановой в то время, когда его творческая индивидуальность уже полностью сформировалась. Но он полностью принял Уланову, а потому ему приходилось приспосабливаться, находясь фактически на положении ученика балерины.

До того, как их пути пересеклись, многие балерины считали Габовича непокорным и капризным партнером, неспособным идти ни на какие уступки. Габовичу довелось танцевать со многими известными балеринами, в числе которых были Марина Семенова и Ольга Лепешинская, и все они впоследствии вспоминали строптивую натуру Габовича. Ситуация с Улановой оказалась совершенно противоположной.

Великолепный дуэт Уланова – Габович приковывал внимание

зрителей Большого театра в сороковых годах удивительной гармонией чувств, мыслей и движений. Этот дуэт вошел в историю балета как одно из великих явлений искусства, как одна из высших ступеней творчества обоих партнеров.

Последней ролью Михаила Габовича стала роль Ма Личена в балете «Красный мак», возобновленном в 1949 году Леонидом Михайловичем Лавровским. Спустя год Габович был удостоен Государственной премии за исполнение этой роли.

Габович находился на вершине своего мастерства, он был полон желания танцевать. Но непоправимая трагедия произошла во время репетиции балета «Рубиновые звезды», в котором Габович исполнял роль одного из главных героев. Он сильно повредил ахиллесово сухожилие.

Несмотря на все усилия врачей, Габович так и не смог больше танцевать. После длительного лечения он снова вернулся в балет – на этот раз в качестве преподавателя классических танцев в Московском хореографическом училище. С 1954 по 1958 год он был его художественным руководителем. Среди учеников Габовича – известный танцовщик Владимир Васильев.

После непоправимой травмы родился новый Габович – теоретик балета. Совместно с Асафом Мессерером в 1952 году он участвовал в возобновлении балета «Спящая красавица». Самостоятельно написал несколько балетных сценариев – «Иван Болотников», «Лесная песнь», «Свет». Габович – автор множества статей по вопросам балетного искусства. До последних дней он не прекращал работать, несмотря на то, что силы его были на исходе.

«Все знали, что Габович тяжело, неизлечимо болен, что болезнь прогрессирует. Но сам он не испугался, относился к болезни так пренебрежительно… Тяжело больной, он продолжал жить полнокровной жизнью, ничем себя в ней не ограничивая, ни в чем себе не отказывая. Буквально до последнего часа он живейшим образом интересовался всем, что происходило вокруг», – вспоминает Юрий Григорович. Смертельный приступ застал Михаила Габовича 12 июля 1965 года, по дороге на фестивальный просмотр фильма во Дворце Съездов.

Написанная им книга «Душой исполненный полет» вышла в свет уже после его ухода из жизни. Но фамилия «Габович» не пропала с афиш. В 1948 году у Михаила Габовича родился сын, которого решили назвать тоже Михаилом. Во многом он повторил судьбу отца: окончил Московское хореографическое училище, был солистом балета Большого театра, получил звание заслуженного артиста России. Теперь в балетных спектаклях блистает уже третий Михаил Габович, внук Михаила Марковича

Габовича из небольшого местечка Великие Гуляки.

Наталья Дудинская

Творческая биография Натальи Дудинской начинается задолго до ее рождения – когда ее мать, тоже Наталья, в юности увлеклась балетом. Она занималась музыкой, ей пророчили большое будущее в качестве скрипачки, но она мечтала только о танцах

Начав брать уроки в шестнадцать лет, она добилась немалых успехов и стала выступать под псевдонимом Тальери. Потом, выйдя замуж за генерала Михаила Дудинского, она переехала из Санкт-Петербурга в Харьков, к месту службы супруга.

Там у нее 8 августа 1912 года родилась дочь, которую тоже назвали Натальей. В раннем детстве девочку стали водить в балетную студию, которую основала ее мать. Очень рано проявились ее врожденный артистизм, музыкальность. Она полюбила балет, внимательно и пытливо всматривалась в танец и удивительно легко, изобретательно подражала ему. Вскоре ни у кого уже не оставалось сомнений в том, что девочка талантлива, что ей необходимо танцевать и совершенствовать свой талант. Наталья Александровна оставила балетную студию в Харькове и уехала в Ленинград для того, чтобы отдать дочь учиться в хореографическое училище.

В студии под руководством матери закладывались основы мастерства, и подготовка девочки привела в восхищение Ваганову на приемных экзаменах в Петрограде. Наташа поступила сразу во второй класс.

Девочка относилась к занятиям серьезно, самозабвенно, порой фанатично. Ее часто можно было увидеть в балетном классе уже после того, как занятия были закончены. Дудинская отрабатывала танцевальные движения с настоящей одержимостью и страстным желанием довести технику до совершенства. Ее часто называли «техничкой», но Ваганова знала, что ее ученица – не только виртуозная исполнительница, но еще и прекрасная, глубоко одаренная драматическая актриса.

Сцена из балета «Лебединое озеро»: Наталья Дудинская в роли Одиллии

Выпускной спектакль класса, в котором училась Дудинская, состоялся 22 июня 1931 года. Это был балет «Корсар». Ей предстояло танцевать дуэт с Константином Сергеевым, который

только что окончил училище. Этот дуэт был их первым совместным выступлением и еще одним исключительно важным моментом в жизни Дудинской. Тогда они еще не знали, что спустя несколько лет судьба снова сведет их вместе, и они прославятся как великолепная балетная пара. И уж тем более не знали того, что не только их творчество, но и жизнь станут неразрывны – Дудинская и Сергеев впоследствии стали мужем и женой. К этому «приложила руку» Ваганова, которая создала их дуэт.

Выпускной спектакль имел успех. Наталья Дудинская оправдала надежды своей матери, которая с волнением следила за ее выступлением из зрительного зала, а сама Ваганова впоследствии отметила, что исполнение ученицы было «блестящим по форме, артистичности и технике».

Возможности девятнадцатилетней Дудинской уже в то время были так велики, талант столь искрометен, что в первый сезон ей поручили партию Одетты-Одилии в «Лебедином озере». За «Лебединым озером» последовала «Спящая красавица». Дудинская очень любила партию Авроры, соответствовавшую ее жизненному настрою, в котором преобладали светлые эмоциональные краски. Впрочем, для нее не существовало нелюбимых партий, каждый раз она предпочитала ту, в которой выступала. Она была нежной Жизелью, доверчивой и преданной Никией, таинственно-загадочной Медорой, лучезарной Китри, романтической Машей, изысканно-сказочной Раймондой.

Первые годы ее выступлений в Ленинградском театре имени Кирова были особенно трудными, потому что на его сцене уже блистала Галина Уланова. Она была признанной балериной, а Дудинской еще предстояло завоевать признание.

Н. Дудинская и К. Сергеев: их творчество и жизнь были неразрывны

В молодости она была похожа не на звезду сцены, а на

спортивную девушку своего времени – ныряла с десятиметровой вышки, пела под гитару и вполне обходилась бутербродами с колбасой. В танцующей Дудинской все было избыточно, включая прославленный темперамент и не менее прославленный напор вращений. Она жила, как танцевала, на полную катушку. Когда Дудинская вылетала на сцену – как будто проносился порыв ветра: не зря ее называли «королевой быстрых темпов». Ее ураганные вращения по кругу, которыми она блистала в «Лебедином озере», лучше пояснений либретто объясняли, почему принц увлекся таким Черным лебедем. Каждый спектакль Дудинская превращала в личный бенефис и оттого – в зрительский праздник.

Как многих успешных ленинградских балерин, Дудинскую неоднократно пытались сманить в Москву, в Большой театр. Она прекрасно понимала, почему этого не сделает никогда: во-первых, в Ленинграде была ее педагог Агриппина Ваганова, во-вторых, в Москве она быстро растворилась бы среди таких же колоритных и ярких танцовщиц, блистающих в правительственных концертах.

Одной из первых ролей Дудинской в балетном спектакле стала роль Мирель де Пуатье из «Пламени Парижа», и она исполнила ее блестяще. Зрители надолго запомнили Дудинскую-Мирель со знаменем в руках, с высоко поднятой головой. В дальнейшем героические роли особенно хорошо удавались Дудинской. А вот роль Марии в «Бахчисарайском фонтане», прежде исполняемая Улановой, оказалась для нее неудачей. Дудинская дублировала Уланову уже не в первый раз, но в этом балете не сумела найти себя и воссоздать на сцене такой же яркий образ Марии, который так великолепно удался Улановой.

Еще одной творческой удачей балерины стала роль Корали в балете «Утраченные иллюзии». Она снова дублировала Уланову. Именно в образе Корали Дудинская смогла проявить черты своей актерской индивидуальности. После «Утраченных иллюзий» ее признали не только как балерину, но и как актрису, и уже перестали называть «техничкой». Эта роль позволила Дудинской наконец выйти из тени блистательной Улановой и стать самой собой.

Наталья Дудинская в роли Никии

И все же окончательно определить направление таланта Натальи Дудинской смог только Вахтанг Чабукиани, давший ей главную партию в балете «Лауренсия». Героические роли всегда удавались Дудинской, а роль Лауренсии она исполнила просто

блистательно.

Роль Никии в спектакле «Баядерка» была одной из крупнейших удач Дудинской. Ей предстояло преодолеть психологический барьер: Никия уже вошла в историю как роль Марины Семеновой – признанной балерины, перед талантом которой сама Наталья Дудинская преклонялась еще со времени своей учебы в хореографическом училище. К тому же среди партнеров по спектаклю были и те, кто видел в этой роли великую Анну Павлову. Однако Дудинская сумела прекрасно справиться с образом, внести в него свои, индивидуальные черты.

В 1941 году, в связи с началом Великой Отечественной войны, театр был эвакуирован в Пермь, где в трудных условиях продолжалась работа. В декабре 1942 года состоялась премьера балета Арама Хачатуряна «Гаяне», в котором Наталья Дудинская танцевала ведущую партию. Именно в годы эвакуации состоялось их творческое сближение с Константином Сергеевым, с которым когда-то давно Дудинская-выпускница танцевала свою дипломную роль. Одна из исключительных удач этого дуэта – балет «Золушка», после которого их творческий путь стал уже неразделим. Удачным было и сотрудничество в балете «Медный всадник». В сороковые годы за балеты Сергеева, в которых она исполняла главные партии («Золушка», «Раймонда»), Дудинскую буквально осыпали государственными премиями.

Наталья Дудинская в течение 33 лет выступала на сцене Кировского (ныне Мариинского) театра. Она благодаря отличной выучке стала балериной-долгожительницей – блиставшая в молодости в роли Авроры, в зрелые годы блестяще исполнила партию злой феи Карабосс в фильме-балете «Спящая красавица» – ей было тогда пятьдесят четыре года, но ее пуантовой технике позавидовала бы молодежь.

Партнерами Дудинской были легендарные танцовщики: Вахтанг Чабукиани, Борис Брегвадзе, Константин Сергеев. Она стала самой первой партнершей Рудольфа Нуриева в Кировском театре. Танцевать с балериной такого уровня и такой славы в «Дон Кихоте» было для молодого танцовщика и поддержкой, и солидным авансом. Правда, когда он эмигрировал, расхлебывать неприятности пришлось именно Дудинской и Сергееву.

Оставив сцену, артистка продолжала жить балетом и до последнего времени не оставляла преподавание в Вагановском училище (ныне Академия русского балета), в котором проработала более полувека.

Знаменитая балерина Наталья Дудинская скончалась 29 января 2003 года в Санкт-Петербурге на 91-м году жизни.

Алексей Ермолаев

После Иогансона и Чекетти Европа не знала подобных виртуозов. Легендарный артист и непризнанный постановщик, он прожил яркую и непростую жизнь, целиком и полностью посвятив ее лишь одному – балету

Алексей Ермолаев родился 10 февраля 1910 года в Петербурге. Поступив в Ленинградское хореографическое училище, он занимался у известного педагога В. Пономарева. Разносторонне одаренный, Алексей Ермолаев был замечен композитором Александром Глазуновым, который высоко оценил его способности фортепианного исполнителя и собственноручно вписал его имя в список будущих студентов Ленинградской консерватории. Это произошло в 1926 году – именно тогда Ермолаев был поставлен перед выбором между сложной музыкой и танцем, потому что музыка была дорога ему ничуть не меньше, чем балетная сцена. И все же он предпочел балет, отказавшись от предложения Глазунова.

Он проявил характер еще в училище – лихо прыгал в классическом жете через лестничные пролеты и спинки поставленных в ряд стульев, вскакивал на рояль, не поджимая ног. К выпуску он умел больше, чем уцелевшие в Мариинке дореволюционные премьеры.

Алексей Ермолаев

В начинающих Ермолаев не ходил и минуты. Первой же своей ролью – бог ветра в балете «Талисман» – он громко заявил о себе: необузданная мощь прыжков шестнадцатилетнего мальчишки развеяла ностальгию по бесплотным полетам императорского театра.

В течение четырех лет, проведенных на сцене Ленинградского театра оперы и балета, он сумел перевернуть все привычные представления о гранях балетного мастерства. Одним из его достижений стала партия Зимней птицы в балете «Ледяная дева». Балетмейстером театра в то время был Федор Лопухов, который сразу сумел почувствовать необычайную одаренность дебютанта

и создал образ, учитывающий бурный темперамент и великолепный прыжок танцора.

Опытные танцовщики следили за ним то с негодованием, то с восторгом – до сих пор никто ничего подобного не делал. Ермолаев не щадил ни одного классического балета – он усложнял, переделывал, придумывал себе движения, комбинации и целые вариации. Из наследия XIX века лишь поздняя классика Петипа выдержала его натиск – принц Зигфрид, «долбающий» (по выражению самого новатора) двойные кабриоли, выглядел странно и славы танцовщику не прибавил.

Зато беспримерно сложные трюки Ермолаева с легкостью вписывались в па-де-де классических спектаклей и отлично работали на образ – купец из па-де-эсклав в «Корсаре» эффектно взлетал в серии жете ан турнан аттитюд, Базиль в «Дон Кихоте» молниеносно менял позы в большом пируэте; Голубая птица в «Спящей красавице» парила в воздухе в затянутом субрессо параллельно полу. Ермолаеву начали подражать и школьники, и премьеры. Критики же в его дерзком танце усмотрели социальный пафос, о котором сам танцовщик и не помышлял. На самом деле «создатель мужского героического танца» просто хотел быть первым во всем.

В одном из его концертных выступлений произошел курьезный случай – во время гастрольного спектакля «Дон Кихот» неудержимый танцовщик «вылетел» в оркестровую яму. Несмотря на это, он все же сумел дотанцевать партию Базиля, за тридцать два фуэте балерины вернувшись на сцену по закулисным коридорам.

Новые движения Ермолаев придумывал азартно. Работать предпочитал по ночам – чтобы никто не видел его «кухни». О тренингах Ермолаева до сих пор ходят легенды. Он отрабатывал пируэты в темноте, держа «точку» на огонек свечи – для совершенствования вестибулярного аппарата. Обвешивался мешочками с дробью, чтобы выработать силу и высоту прыжка. Во время спектакля, избавившись от груза, он просто парил под колосниками.

Его появление на сцене разрушило привычные представления о степени виртуозности мужского танца – уровень техники Алексея Ермолаева находился на грани фантастики. Некоторые его технические достижения – такие, как, например, тройные туры в воздухе, двойные револьтады – до сих пор не смог повторить ни один из виртуозов.

Уже «одинарный» револьтад достаточно сложен: надо выпрыгнуть вверх, откинув корпус навзничь и выбросив ногу вперед параллельно полу, потом «толчковую» ногу перекинуть

через эту естественную планку, одновременно разворачивая корпус и бедра на 180 градусов, и приземлиться на эту самую «толчковую» ногу, оставив другую в воздухе на той же высоте. Ермолаев умудрялся дважды провернуться вокруг собственной ноги.

Двадцатилетнего танцовщика-первопроходца перевели в Москву для укрепления кадров Большого театра. Кадры-то он укрепил, но выяснилось, что в столице танцевать особенно нечего: гимнаста Тибула в «Трех толстяках» Игоря Моисеева, «классического танцовщика» в знаменитом «Светлом ручье» Шостаковича и Лопухова – спектакле, запрещенном на следующий день после премьеры. Чуть ли не единственной настоящей ролью Ермолаева стал пылкий марселец Филипп в «Пламени Парижа» (в популярном па-де-де, по сей день кочующем по всем балетным конкурсам, остались только отблески тогдашнего ермолаевского шика).

Именно эта партия сыграла в его жизни трагическую роль – взяв недосягаемую высоту, артист уже не мог себе позволить опустить планку, что в конце концов привело к печальному исходу. Но между первой партией Жерома и моментом, когда случилось непоправимое, пролегло пять лет – срок, не долгий во временном исчислении, но вместивший в себя целую эпоху танцовщика Алексея Ермолаева.

Он и в Москве был разрушителем привычных классических норм. Однако Ермолаев разрушал, чтобы создавать новое. Созданное им становилось каноном. Танцовщику суждено было изменить представления о возможностях мужского танца. После него ни Зигфрид в «Лебедином озере», ни Альберт в «Жизели», ни Базиль в «Дон Кихоте» уже не были прежними.

Роковым для Ермолаева стал 1937 год. Нет, его не затронули репрессии. Но на одном из представлений «Светлого ручья» он серьезно повредил ногу. Несколько операций, два года простоя. Это несчастье совпало с очередной проблемой балетного театра: победил пресловутый драмбалет с его наивным «реализмом», и мужской танец опять впал в длительную спячку.

Вернувшись на сцену, Ермолаев уже не мог достичь того уровня собственной виртуозности, который у него был. Героические образы остались в прошлом. Танцовщик перешел на пантомимные роли. Но и здесь не проиграл, а выиграл, совершив очередную балетную революцию: он сделал пантомиму разновидностью танца.

Одной из таких пантомимных ролей стала партия Гирея в балете «Бахчисарайский фонтан». Ермолаев своим образом жестокого и сладострастного хана «переиграл» прочих

персонажей, которые были обречены на довольно непритязательные танцы. Это амплуа было вынужденной уступкой судьбе – но никто не посмел бы сказать, что Ермолаев потерял себя в пантомиме. Его роли теперь были лишены прежней монументальности, но они приобрели сложность и глубину, потрясающую драматическую насыщенность.

Образ Евгения в «Медном всаднике» – одна из противоречивых страниц в творческой биографии Алексея Ермолаева. В нем много гротескного и много чуждого привычной творческой позиции артиста, и все же в самой трактовке образа есть некое значительное обобщение, которое удавалось далеко не каждому драматическому актеру.

Спектакль «Ромео и Джульетта» в Большом театре Лавровский поставил, ориентируясь прежде всего на актерскую и танцевальную индивидуальность Алексея Ермолаева. Впоследствии вместе с Галиной Улановой и Юрием Ждановым он участвовал в съемках фильма-балета «Ромео и Джульетта». Роль Тибальда в фильме стала его лучшей ролью. Партия Тибальда помогла Ермолаеву в работе над многими последующими ролями, в которых он обретал себя заново – в качестве талантливого исполнителя пантомимы.

Ермолаев все роли переиначивал по-своему. Все персонажи Ермолаева – Северьян в балете «Каменный цветок», кавалер Рипафратта в балете «Мирандолина», сарацин Абдерахман, безумец Евгений из «Медного всадника» – существовали на той же грани возможного, что и его танцующие герои. Актерская игра, выглядевшая как взрыв необузданного темперамента, на самом деле была до микрона выверена Ермолаевым в репетиционном зале. Единственную партию Ермолаева, сохраненную для потомков кинематографом, роль Тибальда, просто невозможно назвать пантомимной: в фильме «Ромео и Джульетта» только танцующая Уланова смогла противостоять мощи его нетанцующего героя.

Именно в эти годы он трижды стал лауреатом Государственной премии СССР – в 1946, 1947, 1950 годах.

В 1939 году он выступил как балетмейстер, поставил первый белорусский балет «Соловей» в Белорусском театре оперы и балета, там же в 1954 году поставил «Пламенные сердца». В 1952 году на сцене Большого театра Еромолаев поставил спектакль «Мир победит войну», в котором сам исполнил одну из ведущих партий. Его балеты отличались художественной смелостью и имели большой успех. И все же как балетмейстер Ермолаев не состоялся – хореографом он был талантливым, а вот либреттистом – неудачливым.

В шестидесятые годы Ермолаев начал преподавать, а с 1968 года был художественным руководителем Московского хореографического училища. И в третий раз он совершил переворот в балете – на сей раз ногами своих подопечных. «Великий мастер своего дела, тончайший ювелир, Фаберже балетного искусства» – так отзывался о Ермолаеве-педагоге его ученик Марис Лиепа. И Базиль Владимира Васильева, и Красс Мариса Лиепы, и Спартак Михаила Лавровского, и Грозный Юрия Владимирова, и Злой гений Бориса Акимова, и Тибальд Александра Годунова не состоялись бы без его участия. Звездные ученики прославили во всем мире тот самый мужской танец, который создал их учитель за неполных одиннадцать лет своей балетной карьеры.

Алексей Ермолаев умер 12 декабря 1975 года в возрасте шестидесяти пяти лет, сорок пять из которых он отдал сцене. Его хоронили под музыку Прокофьева из балета «Ромео и Джульетта».

Ольга Лепешинская

Обладая безупречной хореографической техникой, Лепешинская сумела в каждом женском образе, созданном ею на балетной сцене, отразить и свой собственный, живой и ищущий характер

Ольга Лепешинская родилась 15 сентября 1916 года. Отец будущей балерины, Василий Лепешинский, был инженером, крупнейшим специалистом по строительству мостов, ответственным работником Госплана СССР. Дочкину увлеченность танцем и мечту о балете отец не поддерживал, считая это занятие легкомысленным и несерьезным. По его мнению, гораздо больше пользы стране мог принести хороший инженер или врач. Мать, Мария Сергеевна, относилась к мечте маленькой Оли с пониманием, однако самую большую поддержку девочка получила от друзей их семьи – художника Большого театра Федорова и его жены, которая в прошлом сама была балериной.

Маленькая Ольга Лепешинская, или, как ее звали за непоседливый характер и мальчишеские повадки, Леша, настаивала на том, что она должна заниматься танцем. Летом 1925 года Федоровы сумели уговорить Марию Сергеевну тайком от мужа отвести девочку на просмотр в балетный техникум. И она была зачислена кандидаткой в ученицы техникума.

Мать убедила отца в том, что девочку, мечтающую о балете, необходимо учить. И она стала брать первые уроки хореографии у педагога О.Н. Некрасовой. Зимой 1925 года освободилось место ученицы в балетном техникуме. И когда Лепешинская пришла на занятия, выяснилось, что она ни в чем не отстает от своих соучениц, занимавшихся в техникуме уже несколько месяцев. Но Ольге нужно было быть лучше их. Своим трудолюбием она вызывала удивление у соучениц и преподавателей.

Портрет балерины О.В. Лепешинской. Художник А.М. Герасимов

Вскоре Лепешинская действительно стала первой в своем классе, несмотря на то что природа не одарила ее

исключительными возможностями.

Впервые на сцену Большого театра Ольга Лепешинская вышла в десятилетнем возрасте. В прологе оперы «Снегурочка» она исполняла роль «пичужки», приветствующей приход весны. А первым серьезным выступлением Ольги на сцене Большого театра было участие в юбилейном вечере в 1932 году. Будущая балерина училась тогда в восьмом классе. В этом же году состоялась ученическая постановка «Щелкунчика» на сцене Большого театра. Лепешинская исполняла главную партию дивертисмента – партию Феи Драже и заслужила признание публики и критиков.

Сцена из балета «Дон-Кихот»: О. Лепешинская в роли Китри

По окончании училища в 1933 году Лепешинская сразу была зачислена на ведущее положение в труппу Большого театра, что противоречило обычным правилам. Она дебютировала в партии Лизы из «Тщетной предосторожности». В ее репертуар вошла также партия Сванильды из балета «Коппелия».

Однако самый громкий успех принесло молодой балерине исполнение роли Суок в балете по сказке Юрия Олеши «Три толстяка» в 1935 году. Партия Суок была весьма сложной для исполнения. Лепешинской необходимо было воплотить в этом образе и живую, легкую подвижность Суок-девочки, и скованность, соединенную одновременно с грациозностью, Суок-куклы. С задачей балерина справилась блестяще, что стоило ей огромного труда.

Однако, несмотря на несомненный успех, через некоторое время балет «Три толстяка» был снят с репертуара Большого театра и возобновлен лишь в 1940 году.

1936 год стал для Ольги Лепешинской триумфальным – состоялась премьера новой постановки «Спящей красавицы», в которой Лепешинская танцевала принцессу Аврору. Ранее балет шел в канонической постановке Петипа, и новая трактовка Чекрыгина и Мессерера, а также новое либретто внесли в него множество изменений, более созвучных современности. Партия Авроры – труднейший экзамен для любой балерины, и Ольга Лепешинская выдержала его с честью, сумев внести в него собственные черты – живость, динамичность, жизнеутверждающую силу.

В 1938 году Лепешинская исполнила роль Полины в балете «Кавказский пленник» по поэме Пушкина. Лепешинская танцевала блестяще. Но сама она осталась недовольна исполнением. Балерина всегда была по отношению к себе самым строгим критиком. Не принесла ей удовлетворения и партия Маши в «Щелкунчике», и даже та партия, о которой мечтает каждая балерина, – Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Она решила, что не должна танцевать Одетту-Одиллию, поскольку не находила в себе тех внешних и внутренних качеств, которые позволили бы ей слиться с этими образами, создать их совершенное сценическое воплощение. И балерина совершила беспрецедентный поступок – несмотря на славу, которую принесло ей «Лебединое озеро», она попросила руководство Большого театра освободить ее от участия в этом спектакле.

В 1940 году Ольга Лепешинская включила в свой репертуар новую партию, которая стала для нее одной из любимейших, – партию Китри из балета «Дон Кихот».

Началась Великая Отечественная война. Ольга Лепешинская сразу пришла в райком комсомола и потребовала, чтобы ее отправили на фронт. А ей предложили записаться на курсы медсестер. Артистка была возмущена – как же так, ведь она сдала все нормы ГТО и имеет значок «Ворошиловский стрелок»! Она стала дежурить во время налетов вражеской авиации, провожать уезжавших на фронт солдат и офицеров. Однажды во время таких проводов она выступала, призывая бойцов крепче бить врага, как вдруг кто-то из слушателей крикнул: «Лепешинская, ты лучше станцуй». Присутствующие образовали круг, и артистка стала танцевать.

Потом Лепешинская вместе со всей балетной труппой Большого театра эвакуировалась в Куйбышев. Несмотря на бытовые неудобства, работа не прекращалась и в эвакуации.

В августе 1942 года начались концерты Лепешинской – и сольные, и в составе фронтовой концертной бригады Большого театра. На протяжении всех лет войны Лепешинская не только продолжала выступать на сцене, но и успевала объездить с концертами множество городов, поселков, госпиталей. Побывала она и на линии фронта, воодушевляя бойцов своим искусством. 5 декабря 1943 года в Куйбышеве на сцене Большого театра состоялась премьера балета «Алые паруса», поставленного по одноименной повести Александра Грина. Основной исполнительницей партии Ассоль стала Лепешинская.

9 мая 1945 года она встретила в Варшаве. А на следующее утро получила телеграмму. Хореограф Ростислав Захаров сообщал, что ставит для нее балет «Золушка» на музыку Сергея Прокофьева, и просил срочно приехать. 21 ноября 1945 года балет вышел на сцену. Это была первая послевоенная премьера Большого театра.

После премьеры «Золушки» перед руководством Большого театра встала проблема балетного репертуара. Решили обратиться к классике. В конце 1945 года была завершена работа над балетом по повести Пушкина «Барышня-крестьянка». Партию Лизы танцевала Ольга Лепешинская. В этой роли ей пришлось развить мотив двойственности своей героини. Критики отмечали, что Лепешинская удивительно тонко показывала процесс «перевоплощения» Лизы то в простую крестьянскую девушку, то в чопорную барышню, нигде не теряя грации, меры и такта.

Образами, близкими по духу самой Ольге Лепешинской, стали Жанна из балета «Пламя Парижа» (за нее в 1947 году Лепешинская получила Государственную премию) и Тао Хоа из балета «Красный мак» (также отмечена Государственной премией).

В 1949 году Лепешинская стала первой исполнительницей партии Мирандолины из одноименного балета Василенко. Работа над этой ролью увлекла Ольгу Лепешинскую, поскольку давала возможность проявить свою блестящую хореографическую технику и незаурядное комедийное дарование. Живой, праздничный, радостный балет надолго стал любимейшим у зрителей.

Дальнейшая судьба балерины складывалась непросто. 1950 год принес Ольге Лепешинской много горя – арестованы многие родные ее отца, а потом – и ее муж, полковник МГБ. Она пыталась узнать что-либо о судьбе мужа, однако Берия лично запретил ей эти попытки. Фактически саму Лепешинскую спасло в то время лишь то, что Сталин с удовольствием смотрел спектакли с участием любимой балерины, называя Лепешинскую «стрекозой». Однако она была исключена из партии и всех общественных организаций. Тем не менее ее работа продолжалась.

В 1952 году состоялась премьера балета «Фадетта», в котором Лепешинская танцевала главную партию. Героиня вновь оказалась той, к которым тяготела душа балерины, – чистая, непосредственная девушка из народа, которой приходится преодолевать много невзгод и отстаивать свои права. Однако партия Фадетты, к сожалению, не отличалась интересной хореографией. Все же работа над этим образом помогла Лепешинской в осмыслении характера следующей своей героини – Сари из балета «Тропою грома». Здесь вновь возникла трагическая тема неравной любви, очень популярной в те годы. Балет «Тропою грома» был посвящен любви белой девушки к мулату. Партия Сари была последней в ряду премьер замечательной балерины Ольги Лепешинской, завершая созданную ею галерею образов.

Лепешинская продолжала выступать в своих прежних партиях, однако количество выступлений балерине пришлось сократить из-за последствий перенесенной в 1954 году серьезной травмы. Танцуя в балете «Красный мак», балерина внезапно ощутила резкую боль в ноге. Партию она с огромным трудом довела до конца, а после окончания спектакля выяснилось, что ее стопа сломана сразу в четырех местах. Правда, после длительного лечения она нашла в себе силы вернуться на сцену.

В 1956 году после одного из приемов в Кремле Ольга Васильевна вышла на улицу. Моросил дождь, а машины за ней почему-то не прислали. Вышедший следом человек в военной форме, увидев ее растерянность, предложил подвезти. Ольга Васильевна понятия не имела, что рядом с ней крупный военачальник, генерал армии Алексей Иннокентьевич Антонов, а

ее спутник и не думал, что едет с известной артисткой Ольгой Лепешинской. Короткий разговор в пути положил начало большому чувству. Вскоре они стали мужем и женой.

Лепешинская выступала до 1963 года, закончив свою карьеру вскоре после смерти Алексея Антонова. Шок был таким сильным, что она потеряла зрение. В 1963 году правительство отправило Ольгу Васильевну для лечения в Италию. Зрение ей восстановили, но еще некоторое время ей требовалось постоянное наблюдение врачей. Однако кипучая энергия Лепешинской не могла оставаться без дела. Поэтому когда Римская академия танца «Санта Чечилия» обратилась к балерине с просьбой провести с ученицами несколько показательных уроков, она согласилась, взяла класс и стала работать. Так началась ее педагогическая жизнь в искусстве.

Знания и опыт ее оказались не востребованы ни в родном театре, ни в хореографическом училище. И в это время руководители немецкой «Комише опер» Вальтер Фельзенштейн и Том Шиллинг пригласили Лепешинскую помочь им в создании балетной труппы. Десять лет отдала она коллективу «Комише опер». Потом были другие города, другие страны. За Римом и Берлином последовали Дрезден, Штутгарт, Мюнхен, Будапешт, Вена, Белград, Стокгольм, Нью-Йорк, Токио и многие другие города.

Ольга Лепешинская скончалась в Москве 20 декабря 2008 года.

Жером Роббинс

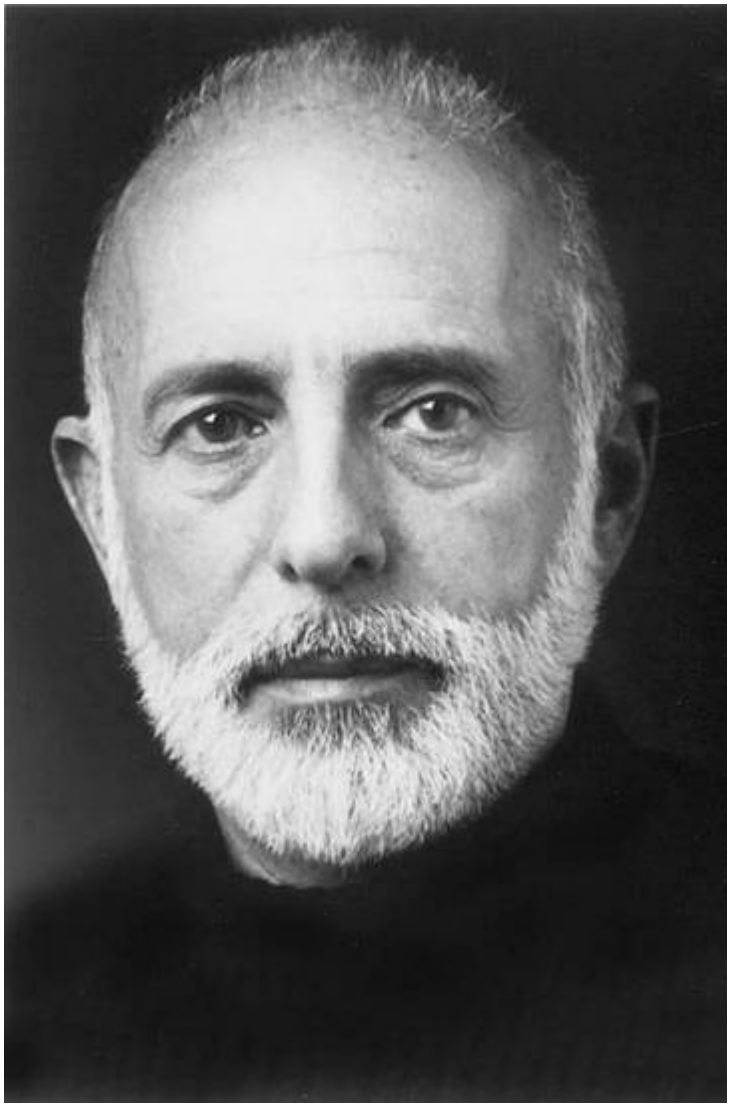
Он остался в памяти современников как один из лучших хореографов и законодателей американского балета двадцатого века. Именно про него можно было сказать: наутро после премьеры он проснулся знаменитым…

Джером Уилсон Роббинс родился 11 октября 1918 года, за месяц до окончания Первой мировой войны, в еврейском госпитале Манхэттена, в семье еврейского эмигранта из царской России Натана Рабиновича. Вторую часть имени младенец получил из-за патриотических настроений отца, который счел необходимым присовокупить к имени ребенка фамилию тогдашнего президента Уилсона. Фамилия Роббинс была взята как более приличествующая американскому гражданину, но Джером не считал ее своей настоящей фамилией.

В начале двадцатых годов семья переехала в Нью-Джерси, где отец и дядя мальчика открыли компанию по продаже корсетов. Услугами этой компании пользовалось большое количество эстрадных актеров и театров. В детские годы Джерома начали учить играть на скрипке, но он, насмотревшись на знакомых отца, больше полюбил танцы, сценическое движение. Окончив школу, Джером поступил в Нью-йоркский университет, где начал изучать химию.

Но он быстро осознал, что химия – это не то, чему бы он мог посвятить свою жизнь, бросил университет и стал учиться танцевальному искусству в Новой Танцевальной Лиге (New Dance League). Потом Джером исполнял хоровые и сольные партии в театрах Бродвея, выступал в составе труппы «Нью-Йорк Сити балле». Выразительная пластика сделала его популярным у театралов Нью-Йорка. Наконец он познакомился с Михаилом Фокиным.

Недостаток у Джерри классической балетной тренировки не смутил балетмейстера – он заставлял Роббинса осваивать балетную технику, но подбирал ему роли в соответствии с его даром и характером. В театре и у публики Роббинс уже заслужил известность как комический танцовщик. В 1942 году Фокин дал Джерри роль Петрушки в балете Стравинского.



Джером Роббинс – один из лучших хореографов и законодателей американского балета XX века

Но молодой артист мечтал ставить балеты сам. Он предлагал театральному руководству один проект за другим, и вот наконец было одобрено либретто его первого одноактного балета – «Матросы на берегу». Оставалось найти композитора, который согласился бы написать музыку за 300 долларов. Ему посоветовали молодого композитора Леонарда Бернстайна. Услышав его синкопическую, джазоподобную, безошибочно нью-йоркскую музыку, Роббинс понял – он нашел то, что искал.

На следующий день после премьеры балета «Матросы на

берегу» ему позвонили двенадцать продюсеров с предложением поставить танцы в их шоу. Мюзиклы пошли один за другим: «За счет города» (тоже с музыкой Бернстайна), «Ботинки с высокой шнуровкой», «Мисс Либерти», «Называйте меня мадам»…

Конец 40-х был временем безоблачного успеха, и венцом этого успеха должно было стать его появление в самом популярном телешоу – Эда Салливана. Но вдруг Салливан не только отменяет его участие, но рекомендует Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности обратить на него внимание.

Ситуация была нелепая – у балетной молодежи в начале сороковых годов вдруг вошла в моду коммунистическая партия Америки, на собрания артисты ходили целыми компаниями и очень там веселились; многие, не подумав хорошенько, вступали в партийные ряды. Роббинс недолго побыл коммунистом – а расхлебывал свое легкомыслие несколько лет. Ему было в чем упрекнуть себя за эту историю – он был очень собой недоволен…

И, словно возмещая свое нравственное падение творческим взлетом, Джером Роббинс один за другим поставил свои лучшие спектакли на Бродвее: «Питер Пэн» в 1954 году, «Вестсайдскую историю» в 1957 году, «Цыганку» в 1959 году, а в 1964 году – сразу два шедевра: «Смешную девчонку» и «Скрипача на крыше». Рекорд этого мюзикла, по продолжительности показа его на бродвейских подмостках, не побит и по сей день. И все эти спектакли были гибридами эстрады, балета и драмы. Каждый следующий спектакль в постановке Джерома Роббинса поражал современников удивительным и неповторимым сочетанием джазового танца с элементами фольклора, и неслучайно великий балетмейстер Джордж Баланчин говорил о своем ученике и друге, что ему «удалось посредством движения выразить подлинно американский дух».

«Вестсайдская история» стала лучшим его мюзиклом, по которому в 1961 году Роберт Уайз поставил всемирно известный фильм, удостоенный премии «Оскар».

Роббинс считал, что ставя спектакль на Бродвее, он должен вложить в него всё, чему научился в балете. И так же относились к мюзиклам его соавторы. Особенно это видно в «Вестсайдской истории». Все трое: композитор Бернстайн, драматург Лоуренс и хореограф Роббинс – были серьезными художниками. Бернстайн писал симфонии, Лоуренс – драматические пьесы. И все трое привнесли в свой мюзикл что-то из других областей искусства. Именно поэтому «Вестсайдская история» стала таким новшеством. До нее не было мюзиклов, где герои танцевали бы балетные вариации на задворках большого города, на его пустых

автостоянках, и не в декорациях, а на настоящих пустырях, на фоне настоящих брандмауэров. Не было раньше мюзиклов, в которых люди умирали на сцене, темой которых была ксенофобия и шекспировские страсти нищих Монтекки и Капулетти Нижнего Вест-Сайда.

У Роббинса были две великолепных карьеры, каждой из которых было бы вполне достаточно для одного человека. Одна – в музыкальном театре Бродвея. Другая – в балете. И главным его достижением было то, что он преобразовал оба эти музыкальных мира в Америке. Будучи балетным танцовщиком, он привнес в мюзиклы соответствие танцев сюжету. Его бродвейские танцы вписываются в историю, в диалог, в антураж, соответствуют поведению персонажей. Ярчайший пример – его мюзикл (и фильм) «Вестсайдская история», где танец – один из главных эмоциональных двигателей сюжета. А в балет Роббинс привнес то, что мог дать американский этнос: энергию и театральность Бродвея и, что особенно характерно, – непременный драматический подтекст. Он сделал американский балет чрезвычайно личным и чрезвычайно американским.

В 1958 году Роббинс организовал труппу «Балеты США». Среди лучших его постановок «Нью-Йорк экспорт опус Джаз» (1959), «Свадебка» И.Ф. Стравинского (1965), «Танцы на вечеринке» (1969), «Гольдбергские вариации» на музыку Баха (1971), «Разбитое стекло» (1986), Сюита «Вестсайдская история» (1995) и другие.

В течение многих лет Роббинс возглавлял «Нью-Йорк Сити балле» совместно с Джорджем Баланчиным. Вместе они поставили балеты: «Жар-птица» Стравинского (1970), «Пульчинелла» (1972).

В 1976 году Роббинс поставил серию вальсов и мазурок Шопена под общим названием «Другие танцы» для знаменитых «беглецов из России» Натальи Макаровой и Михаила Барышникова.

В 1989 году семидесятилетний маэстро поставил мюзикл «Бродвей Джерома Роббинса», включавший лучшие танцевальные номера из его спектаклей, созданных им на протяжении сорока лет. Этот мюзикл был удостоен ряда премий, сам Джером Роббинс получил награду «Кеннеди-центра» за выдающиеся достижения в искусстве.

Роббинс ушел из жизни 29 июля 1998 года – вечером этого дня, в дань памяти великому танцору и хореографу, свет фонарей на Бродвее был приглушен.

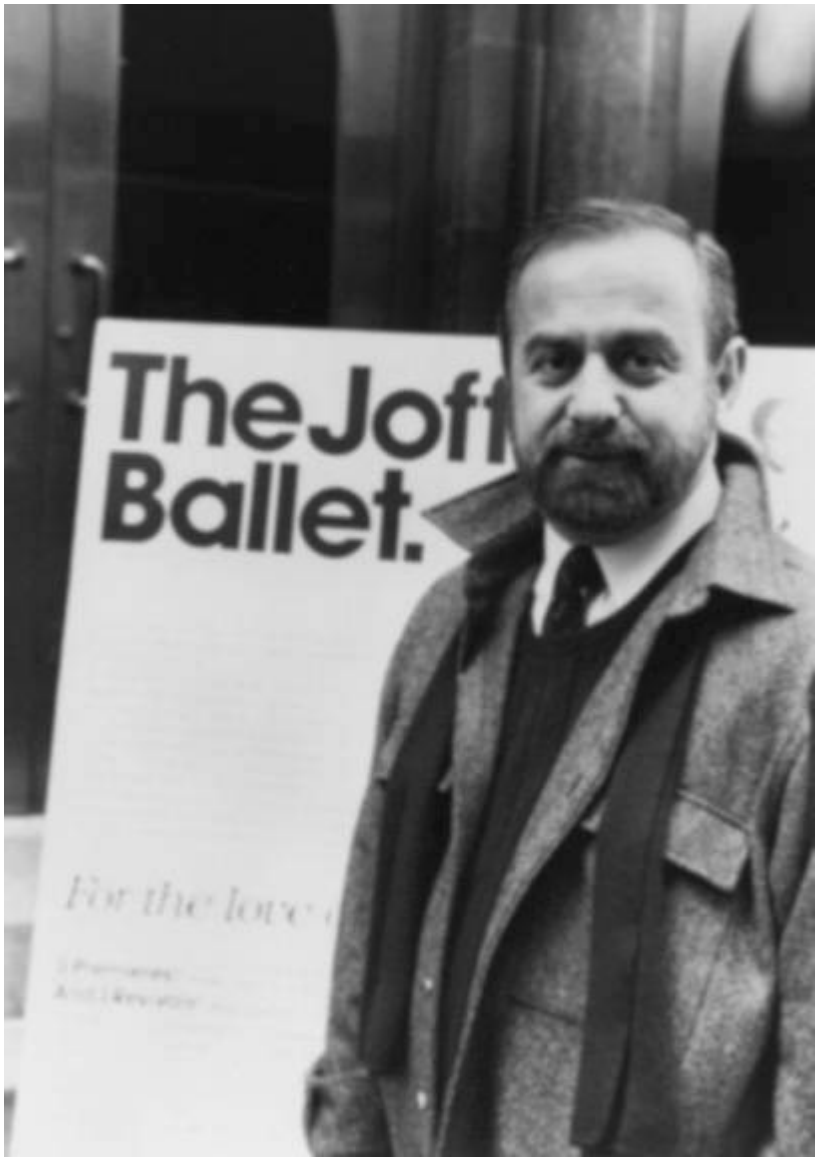
Роберт Джоффри

Он в юности мечтал танцевать в балетах Нижинского, но судьба распорядилась иначе – он восстанавливал их на американской сцене

Настоящее имя знаменитого американского хореографа и педагога Роберта Джоффри – Абдулла Джаффа Анвер Бей Хан. Он родился в 24 декабря 1930 года в городе Сиэтле, штат Вашингтон, его отец был афганец-иммигрант, мать – итальянка. Ребенок рос болезненным, страдал астмой, и врачи боялись, что она станет хронической. Один из докторов, рекомендовавший дыхательные упражнения, посоветовал учить ребенка танцам, чтобы наладить его дыхание и укрепить здоровье.

Когда Роберту Джоффри было двенадцать, он начал заниматься в студии Мэри Энн Уэллс. Под ее руководством он сделал большие успехи и в восемнадцать лет даже отважился на сольный концерт. Потом он уехал в Нью-Йорк и поступил в Школу американского балета, которая была основана еще в 1933 году Линкольном Керстайном и Джорджем Баланчиным. Кроме того, он брал уроки у бывшей примы-балерины Мариинского театра Александры Федоровой. Когда в 1949 году в Америке гастролировал Ролан Пети, Джоффри поступил в его труппу «Парижский балет» – там и состоялся его дебют.

Вскоре после этого Джоффри был приглашен выступить в труппе О'Доннелл и танцевал там с 1950 до 1953 года. В этой труппе, практиковавшей танец модерн, он стал солистом, но уже тогда задумывался о собственной компании. Те, с которыми он был знаком, его не устраивали – он был недоволен ограничениями на фантазию и консервативным подходом к хореографии. Но он оставался в труппе О'Доннелл, желая набраться опыта и освоить различные стили танца. Заодно он присматривал артистов для своего будущего коллектива и думал о репертуаре. И, наконец, начал карьеру преподавателя в Школе сценического искусства в Нью-Йорке. Педагогом он оказался отличным – учил своих студентов не только технике танца, но и его осмыслению. А в результате он поставил со студентами свой первый крупный балет «Персефона» в 1952 году. 1953 году зрители увидели следующий балет – «Скарамуш».



Роберт Джоффри

Публике и профессионалам эти работы понравились.

В 1953 году Джоффри открыл школу, «Американ балле сентер», а в 1954 году организовал небольшую группу «Роберт Джоффри балле консерт», которая через два года стала основой труппы «Роберт Джоффри балле». Главным балетмейстером он назначит своего друга Джеральда Арпино. Труппа заявила о себе двумя премьерами – «Маскарад» на музыку Франсиса Пуленка и «Лунный Пьеро» на музыку Арнольда Шёнберга. Роберта

Джоффри стали приглашать балетмейстером в другие коллективы, включая «Нью-Йорк Сити опера». Он брался за любую работу, где требовался хореографический талант, ставил танцы в операх, чтобы удержать на плаву свою молодую труппу. Он привлек внимание прессы, о нем много писали – и в результате он первым из американских хореографов был приглашен в Англию.

Настоящего признания Джоффри добился в 1962 году. Его труппа провела шесть гастрольных туров без внешней финансовой поддержки. В репертуаре уже было более двадцати балетов, в коллектив входило 38 человек, вк лючая маленький оркестр. Наконец Роберт Джоффри нашел богатого спонсора – Ребекку Харкнесс Кин. Миссис Кин еще в 1959 году основала фонд помощи американскому танцевальному искусству. Теперь Джоффри мог перевести дух и спокойно заняться хореографией.

Летом 1962 года миссис Кин пригласила в свое поместье шесть молодых хореографов, в том числе Джоффри и Арпино. Они получили возможность спокойно и продуктивно работать, а осенью состоялся просмотр. Те, которые были признаны удачными, вошли в репертуар труппы Джоффри вместе с костюмами, которые подарила любезная хозяйка.

Роберт Джоффри высоко ценил балеты Нуриева и посвятил себя восстановлению их

Затем труппа Джоффри отправилась путешествовать. Она была включена в специальную международную президентскую программу культурных презентаций. Артисты побывали на Ближнем Востоке и в Юго-Восточной Азии.

В октябре 1963 года компания Джоффри выступила в Белом Доме по приглашению президента Джона Кеннеди. Вскоре после этого она отправилась в двухмесячную поездку по Советскому Союзу, дала концерты в Москве, Ленинграде, Донецке, Киеве и Харькове. Но возвращение домой было нерадостным – хореограф вплотную столкнулся с тем, что бесплатным сыр бывает только в мышеловке. Ребекка Харкнесс объявила, что ее фонд выделяет более одного миллиона долларов на создание «Харкнесс балет». Джоффри сообщил прессе, что он получил ультиматум – требуется изменить название труппы, а его права ограничиваются художественным руководством, то есть – все берется под строгий контроль. Он отказался, и после двух лет отличных отношений с фондом труппа оказалась на пороге краха – большинство костюмов и декораций формально принадлежало фонду, многие танцоры именно с ним заключили свои контракты.

Джоффри начал все почти с нуля. Он зарегистрировал Фонд американского танца как некоммерческую, освобожденную от налогов организацию в поддержку «Роберт Джоффри балле», получил чрезвычайную субсидию на тридцать пять тысяч долларов от Фонда Форда. Использовал он и еще одну возможность – когда труппа «Нью-Йорк Сити балле» перебралась в Центр исполнительских искусств Линкольна, он договорился с «Нью-Йорк Сити сентер», и в 1966 году труппа вошла в его состав, изменив название– теперь она стала «Сити сентер Джоффри балле». Там она работала до 1982 года, когда Джоффри решил перевести ее в Чикаго. Под этим названием труппа получила международную известность. Он создал одну из самых уважаемых и самых известных балетных трупп 1960-х годов.

Джоффри и его друг Арпино все это время ставили экспериментальные балеты, а также возобновляли знаменитые работы таких хореографов двадцатого века, как Аштон, Курт Йосс, Мясин, Нижинский, Роббинс и Фокин. Одним из ранних рок-балетов Джоффри была «Астарта», поставленная в 1967 году, в ней использовались кинокадры и поп-музыка. Он участвовал и в проектах других балетмейстеров – в1973 году Туайла Тарп, объединив свою труппу танца модерн с труппой Джоффри, создала оригинальный спектакль.

В марте 1979 года на Бродвее был показан балет Джоффри «Памяти Дягилева», созданный по случаю пятидесятилетней годовщины его смерти. Это были идея Рудольфа Нуриева – он хотел станцевать в один вечер три роли, прославленные Нижинским. Подобно Баланчину, Роберт Джоффри всегда возражал против приглашенных звезд. Однако его труппа испытывала сильный недостаток в деньгах, и он знал, что Нуриев

обеспечивает полный зал. Хотя Джоффри едва ли жаждал видеть своих танцовщиков оттесненными на задний план суперзвездой, он усердно изучал историю танца и разделял рвение Нуриева, а также его увлеченность балетами, имеющими важное историческое и художественное значение.

Джоффри скончался 25 марта 1988 года от СПИДа в возрасте 57 лет. Но до сих пор оригинальные постановки его труппы привлекают зрителей всех возрастов.

Жан Бабиле

Ему за восемьдесят, но это ничего не значит. Он обожает жизнь, свою жену Запо и продолжает танцевать и выступать на драматической сцене. А еще он гоняет по Парижу на мотоцикле

Жан Бабиле родился в 1923 году. Его настоящая фамилия – Гутман. Как он обзавелся псевдонимом – это особая история. Впрочем, вся жизнь Бабиле – цепочка невероятных историй.

В детстве он был непоседой. Мать, заметив его страсть к движению, поставила в детской турник, трапецию, кольца. Все свободное время ребенок проводил на этих снарядах. Когда он был совсем маленьким, то упал на палку, которая вдавила ему один позвонок между двумя другими, и они почти сомкнулись. Мальчик услышал разговор родителей: «Если он шелохнется, то может быть парализован на всю жизнь». Он пролежал два месяца, абсолютно не двигаясь. Потом быстро восстановился и стал еще более подвижным.

Жан Бабиле

Его очень рано начали водить в театр. Он видел много опер, оперетт, драматических спектаклей прежде, чем оказался на балете. Это было в Театре Елисейских Полей, где выступал «Балет Монте-Карло». В тот вечер показывали балеты Михаила Фокина: «Шопениану», «Испытание любви» и «Шехерезаду». Мальчик был в таком восхищении, что, выходя из театра, сказал: «Хочу быть танцовщиком». Ему было почти двенадцать лет, и он принял решение.

Отец будущего артиста был человек удивительно образованный, писал картины, сочинял стихи, дружил с Пикассо,

который приходил в дом Гутманов на воскресные обеды. Когда сын надоел просьбами отдать в балетную школу при парижской Опере, отец предложил ему проучиться там год, и если педагоги не обнаружат в ученике настоящего таланта, – уйти. Сын согласился и через год стал в классе лучшим учеником. Его одноклассником был будущий хореограф Ролан Пети.

Впереди было прекрасное будущее, но началась Вторая мировая война. Немцы оккупировали Париж. Жан с другом Роланом уехали из Парижа на юг Франции, где у его родителей было небольшое имение. Оба очень беспокоились, что от вынужденного безделья потеряют форму. В результате Бабиле оказался в труппе Марики Безобразовой в Канне, там много танцевал и приобрел немалый опыт. А потом он, понадеявшись на свою счастливую судьбу, вернулся в оккупированный Париж. Его взяли в балетную труппу Оперы, и он ездил с ней даже на гастроли в Испанию. Ради безопасности пришлось взять псевдоним «Бабиле» – это была девичья фамилия матери. Вернулся – и чудом спасся от газовой камеры и каторжных работ, куда отправляли евреев. Полицейский уже взял его паспорт, прочитал фамилию Гутман, но ему помешала паника, во время которой артисту удалось скрыться. Бабиле прятался в бистро, принадлежавшем отцу Ролана Пети, а потом взял и ушел в Сопротивление.

Быть партизаном ему понравилось – он жил в лесу, был в передовом отряде. А когда все кончилось, партизан поместили в казармы. Дисциплина очень быстро надоела Бабиле – он терпеть не мог подниматься по сигналу трубы. Он вышел на шоссе и стал голосовать. Никто не останавливался, Бабиле вытащил пистолет, направил на один переполненный «ситроен» и сказал: «Мне надо в Париж». До Парижа он доехал на крыле автомобиля.

Бабиле стал танцовщиком в Балете Елисейских Полей и решил попробовать себя в качестве хореографа – он влюбился в «Психею» Сезара Франка, мелодии обретали в его фантазии какие-то пластические очертания. В свободное время он репетировал с несколькими танцовщиками. Через пару недель директор театра зашел в зал и сказал: «Это уже готовый балет, мы его покажем на сцене». Но где декорации, костюмы, название? Директор посоветовал позвонить Кокто – тот был мастером на все руки, художником, поэтом, драматургом. И действительно – с его легкой руки появились и декорации, и костюмы, и даже название – «Амур и его любовь».

Тогда Балетом Елисейских Полей руководил Борис Кохно, бывший секретарь Сергея Дягилева и друг Жана Кокто. Он пригласил в гости Кокто и Бабиле. Поэт сказал: «У многих

танцовщиков были свои «фирменные» балеты. У Нижинского, например, «Призрак розы», я же подарю тебе твой балет, ты этого заслуживаешь». Так началась работа над балетом «Юноша и смерть», который сделал Бабиле знаменитым – танцовщик в двадцать три года стал кумиром послевоенной Франции.

Сперва Кокто и Пети хотели поставить этот балет без музыки – начать с хореографии, выстроить действие, а потом подобрать музыку. Дошло до генеральной репетиции – а ничего подходящего не нашли. Буквально в последнюю минуту дирижер отыскал совпадающую по времени «Пассакалью» Баха. И оказалось – она словно нарочно создана для этого балета, и даже жесты попадали на самые сильные доли тактов. Под эту музыку и разворачивалась история молодого художника, который ждет девушку, мучается оттого, что она опаздывает, а потом понимает, что его возлюбленная – это смерть, и погибает в парижской мансарде.

Роль Юноши Бабиле исполнял двадцать лет. А когда другие артисты, в том числе Рудольф Нуриев и Михаил Барышников, просили разучить с ними эту партию, – всегда отказывал. Не из эгоизма, просто считал, что они не подходят к этой роли.

Он был артист с характером, мог поспорить с хореографом, мог его передразнить, он никогда не танцевал то, что ему не хотелось танцевать. Даже в парижской Опере он пробыл всего полгода из-за конфликта – вроде бы Серж Лифарь, который тогда был руководителем Оперы, дал ему партию Альберта в «Жизели», но сделал все, чтобы Бабиле на премьере провалился. Балетмейстеры не учитывали жизненной позиции Бабиле: он занимался балетом не ради карьеры, а для собственного удовольствия. Ему нравилось волнение перед выходом на сцену, нравилось делать то, чего никто раньше не делал. Он танцевал сложную партию Голубой птицы в «Спящей красавице» и умудрился сделать ее еще сложнее – ввел в танец бризе с двойной заноской. И когда танец становился для него рабочей рутиной – он мог все бросить и уехать в Лаос, чтобы курить там опиум, потому что в жизни все надо попробовать. Через несколько месяцев путешествий он возвращался в Париж и опять выходил на сцену. Его счастье, что балетмейстеры знали ему цену и постоянно приглашали в свои проекты.

Жан Бабиле в балете «Тиль Уленшпигель»

В начале шестидесятых Бабиле вообще устроил себе семилетние каникулы, из которых его вывел хореограф Жозеф Лаззини, уговорив танцевать в «Блудном сыне». В семидесятых тоже была длительная пауза, за которой последовала работа с

Морисом Бежаром. Их встреча – тоже из разряда фантастических историй. Бежар пришел отбирать молодых танцовщиков для своего проекта на урок, который вел Бабиле. Потом подошел и сказал: «Из всего класса я хочу взять одного – учителя». Для Бабиле Морис Бежар создал балет «Жизнь», где партнершей опытного танцовщика стала звезда французского балета Мари-Клод Пьетрагалла.

Он многое в жизни испытал – танцевал в балетной труппе «Ла Скала», «Американ балле тиетр», создал собственную компанию «Балеты Бабиле», попробовал силы в драматическом театре – с Лукино Висконти, Питером Бруком. Висконти дважды приглашал его в свои постановки («Волшебник Марио» в миланской «Ла Скала» и «Танцевальный марафон» в берлинской «Городской опере»). Он играл в пьесе «Орфей спускается в ад» в постановке Раймона Руло – и перед выходом на сцену в вечер премьеры не на шутку испугался. Это был его дебют в «разговорном театре» – и он должен был напомнить себе, что вообще-то выходит на сцену с двенадцати лет.

В 80 лет Бабиле станцевал главную роль в спектакле Жозефа Наджа «Нет больше небесного свода». Сегодня он выходит на сцену, снимается в кино, любит свою жену – бывшую танцовщицу, ныне фотографа и видеорежиссера Запо, встречается со зрителями, путешествует и получает удовольствие от каждого прожитого дня.

Пьер Лакотт

Его называют балетным археологом, хореографическим антикваром. Он – признанный реставратор забытых шедевров прошлых веков

Пьер Лакотт родился 3 февраля 1932 года. Он учился в балетной школе при парижской Опере, брал уроки у великих русских балерин – Матильды Кшесинской, Ольги Преображенской, Любови Егоровой. Особенно хорошо он поладил со своей первой преподавательницей Егоровой – у нее была отличная память, она помнила балеты Мариуса Петипа во всех подробностях и рассказывала мальчику все роли, и главные, и второстепенные.

Лакотт за годы учебы напрямую впитал итальянскую, французскую и российскую балетную культуры от своих педагогов. Сперва это была Любовь Егорова, позднее Лакотта учили Карлотта Замбели из миланской «Ла Скала» и Гюстав Рико – по выражению самого Лакотта, «чистый продукт французской школы».

В 19 лет Пьер Лакотт стал первым танцовщиком главного театра Франции. Он танцевал с такими звездами, как Иветт Шовире, Лизетт Дарсонваль, Кристиан Воссар. В 22 года увлекся современным танцем, начал ставить самостоятельно, забросил карьеру классического танцовщика и в 1955 году ушел из Парижской оперы. В 1957 году он танцевал в нью-йоркской Метрополитен-опера.

Пьер Лакотт

Во второй половине пятидесятых и начале шестидесятых Лакотт руководил труппой «Балет Эйфелевой башни», выступавшей в Театре Елисейских Полей, поставил для нее спектакли «Ночь-волшебница», «Парижский мальчишка» на музыку Шарля Азнавура и другие. В 1963–1968 годах он – художественный руководитель труппы «Национальный балет французской музыкальной молодежи», для которой поставил «Простую симфонию» на музыку Бриттена, «Гамлета» на музыку Уолтона, «Будущие страсти» на музыку Лютославского. Там впервые заявила о себе блистательная танцовщица Гилен Тесмар, впоследствии ставшая женой Лакотта.

В 1968 году Лакотт начал исследовать архивы, исторические записи, собирать материалы о прославленной балерине Марии Тальони. Мысль о реконструкции балета «Сильфида» – родом из детства, тут сыграли роль воспоминания Любови Егоровой. Она работала с Иогансоном, который в молодости был партнером Марии Тальони. Своим ученикам – Павловой, Карсавиной, Кшесинской – он показывал па и говорил: «Вот так танцевала Тальони». Егорова видела это, наблюдая за Иогансоном, и смогла объяснить своему ученику. Все документы, которые он отыскал, тоже объясняли манеру держать себя, двигаться, красиво подавать технические сложности.

Метрополитен-опера в Нью-Йорке

В 1971 году Лакотт неожиданно для всех реконструировал балет «Сильфида», поставленный в 1832 году Филиппом Тальони для своей легендарной дочери. Спектакль, сделанный для телевидения, произвел фурор, был в 1972 году перенесен на сцену Парижской оперы, породил моду на старинные балеты и стал первым в длинной череде лакоттовских возобновлений. Реконструкция не была стопроцентной – Лакотт не смог «опуститься» до несовершенной техники танцовщиков той эпохи и поставил всех балерин на пуанты, хотя в «Сильфиде» 1832 года на носки вставала одна Мария Тальони, и в хореографии это обыгрывалось.

Следующим возрожденным балетом была «Бабочка» – единственная постановка Марии Тальони, созданная для ее ученицы Эммы Ливри.

В 1979–1980 годах Лакотт поставил «Сильфиду» для Новосибирского театра оперы и балета, создал ряд небольших номеров и спектаклей для Мариинского театра – в том числе восстановленные па-де-сис из «Маркитантки» Артюра Сен-Леона, фрагменты из балетов «Хромой бес» и «Бабочка»; с ансамблем «Московский классический балет» французский хореограф в 1980 году поставил для Екатерины Максимовой спектакль «Натали,

или Швейцарская молочница» – еще один основательно забытый балет Филиппо Тальони.

Лакотт понял, что напал на золотую жилу. У него было достаточно знаний для реконструкции старинных балетов. И, пройдя через увлечение современным танцем, он был готов бережно восстанавливать классику, очищая ее от всего наносного. Это была воистину «балетная археология» – по гравюрам, по записям в старых партитурах восстанавливать танец.

В конце девятнадцатого века танцовщик Мариинского театра Владимир Степанов ввел в обиход понятие «хореографической партитуры». Он нашел способ фиксировать на бумаге практически все детали балетной постановки. По системе Степанова была записана большая часть репертуара дореволюционной Мариинки в постановке Мариуса Петипа. После революции архив театра был вывезен за границу и в конце концов попал в библиотеку Гарвардского университета. В 1998 году по запросу Мариинского театра Гарвард предоставил ему (но не разрешил публиковать) эти записи. Год ушел на расшифровку, и в результате зрители смогли увидеть балет «Спящая красавица» таким, как его задумал великий Петипа. А французскому хореографу Пьеру Лакотту благодаря системе Степанова удалось восстановить балет Петипа «Дочь фараона», поставленный в 1862 году. Некоторые части балета были очень хорошо записаны. Но, например, объяснялось положение ног, а положение рук не было зафиксировано. Оказалось – запись рассчитана на тех, кто, по крайней мере, видел этот балет. Лакотт много времени потратил на расшифровку, но, кроме трех известных вариаций, все остальное надо было восстанавливать.

Лакотт беседовал с ветераном Большого театра, знаменитой Мариной Семеновой, которая в юности танцевала в «Дочери фараона». Тогда ей было семнадцать лет, при встрече с балетмейстером – девяносто. Она единственная могла бы что-то вспомнить, но, увы, ничем помочь не смогла.

Премьера «Дочери фараона» состоялась в Большом театре в 2000 году.

Над балетом «Ундина» французский маэстро работал несколько лет – редкий для западного мира случай. Началось с того, что он приехал в Санкт-Петербург по приглашению дирекции Мариинского театра для переговоров – что бы Лакотт мог поставить в этом театре. Балетмейстер Никита Долгушин отыскал старую партитуру «Ундины» – петербургской версии балета, поставленной Жюлем Перро в 1851 году. Лакотт понял – это судьба. Он взялся за «Ундину», стал сводить вместе петербургскую и лондонскую версии, на основе трех сценариев

Перро создал один, и получился балет далеко не безупречный, но дающий представление о хореографии того времени.

Для труппы Парижской оперы Лакотт в 2001 году восстановил «Коппелию» Артюра Сен-Леона, премьера которой состоялась в 1870 году. Сам он исполнил роль старого чудака Коппелиуса.

Но Лакотт – не хореограф-гастролер без собственной труппы. В 1985 году он стал директором Балета Монте-Карло. В 1991 году Пьер Лакотт возглавил Государственный балет Нанси и Лоррэн. С его приходом балет города Нанси стал второй по значению классической труппой Франции (после Парижской оперы).

Он приобрел архив Марии Тальони и собирается издать книжку об этой легендарной балерине. Он полон новых замыслов…

Владимир Васильев

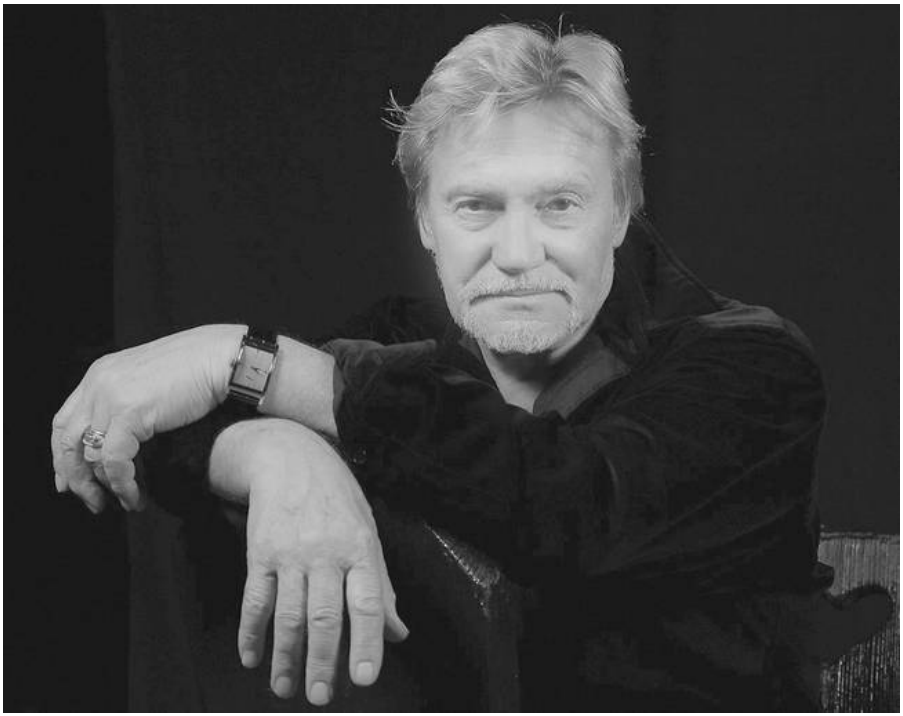
Даже на русской сцене – лучшей балетной сцене мира – редко появляются танцовщики, обладающие такой экспрессией, силой, мужественной красотой танца и широтой творческого диапазона

Владимир Васильев родился 18 апреля 1940 года в Москве.

В 1947 году Володя Васильев случайно оказался на занятиях хореографического кружка Кировского Дома пионеров. Педагог Елена Россе сразу отметила особую одаренность мальчика и предложила ему заниматься в старшей группе. В следующем году он занимался уже в городском Дворце пионеров, с хореографическим ансамблем которого в 1948 году впервые выступил в концерте на сцене Большого театра – это были русский и украинский танцы. В 1949 году Васильев был принят в Московское академическое хореографическое училище в класс Е.А. Лапчинской.

Как вспоминали многие его старшие коллеги и педагоги-репетиторы, в то время он не производил впечатления танцовщика, способного на исполнение столь разноплановых ролей. В ту пору танцовщик выглядел несколько простоватым, с более развитой, чем это принято по классическим канонам, мускулатурой, отчего казался немного приземистым. Однако Васильев совершенно преображался на сцене, и движения его, и лицо становились столь одухотворенными, что исполнение любой роли, от героической до лирико-романтической, было для него органичным. Великолепные хореографические способности, мощный прыжок-полет усиливали это впечатление.

В 1958 году он окончил училище по классу М.М. Габовича, знаменитого премьера Большого театра. На отчетном концерте выпускников он не только танцевал традиционные вариации и па-де-де, но и создал исполненный глубокого трагизма образ шестидесятилетнего ревнивца Джотто в балете «Франческа да Римини».



Владимир Васильев прославился мужественной красотой танца и широтой творческого диапазона

26 августа 1958 года Владимир Васильев был принят в балетную труппу Большого театра. Из училища он выпускался как демихарактерный танцовщик и не собирался танцевать классику. Однако было что-то в молодом танцовщике, что обратило на него внимание великой Галины Улановой, и она предложила ему быть ее партнером в классическом балете «Шопениана».

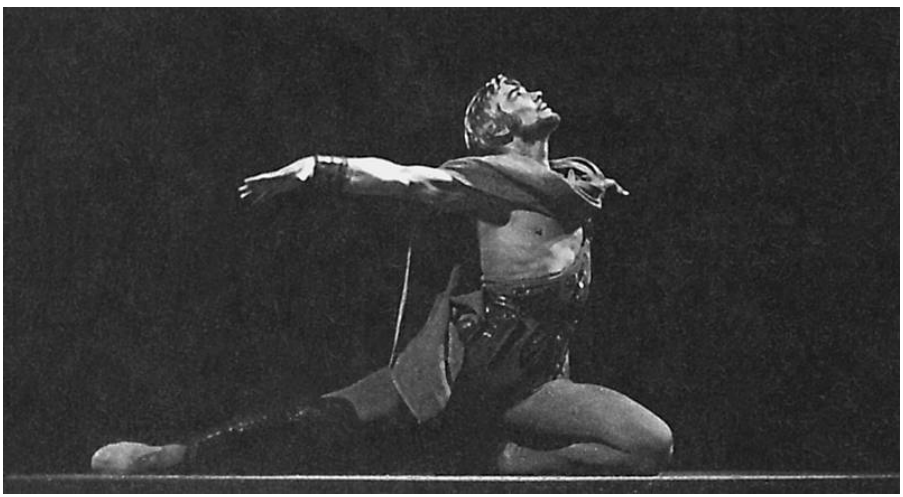
Поверил в его талант и балетмейстер Юрий Николаевич Григорович, который тогда только пришел в театр. Он предложил восемнадцатилетнему выпускнику училища центральную партию в своей постановке балета С.С. Прокофьева «Каменный цветок», в которой Васильев сразу завоевал любовь и признание зрителей и критики.

За ролью Данилы-мастера последовали другие главные партии современного и классического репертуара: Принц («Золушка», 1959), Андрей («Страницы жизни», 1961), Базиль («Дон Кихот», 1962), Паганини («Паганини», 1962), Фрондосо («Лауренсия», 1963), Альберт («Жизель», 1964), Ромео («Ромео и Джульетта», 1973).

В 1964 году он исполнил две диаметрально противоположные партии: эмоциональный, страстный Меджнун («Лейли и

Меджнун» в постановке К. Голейзовского), пластика которого наполнена восточным колоритом и экспрессией, – и Петрушка (одноименный балет по М. Фокину в постановке Боярского), в партии которого Васильеву удалось соединить «механичность» пластики куклы, ее внутреннюю и внешнюю скованность с глубоким драматизмом.

Все партии Владимира Васильева отличались большим разнообразием, требующим от артиста разноплановости его амплуа. Очень интересен был созданный им образ Щелкунчика в постановке Юрия Григоровича. Владимир Васильев сумел со свойственным ему артистизмом показать превращение Щелкунчика-куклы в образ, исполненный одухотворенности и благородства.



Сцена из балета «Спартак»

В 1968 году Владимир Васильев создал на сцене героический образ Спартака, исполнив эту партию в балете Григоровича. Партия Спартака была очень сложна технически, танцовщику необходимо было проявить в ней высочайший на то время уровень хореографической техники, и Васильев справился с этой задачей блестяще. Артистизм Владимира Васильева позволил ему создать не только хореографически совершенный, но и крайне выразительный, убедительный образ героя, борющегося за свободу. За эту роль Васильев был удостоен Ленинской премии и премии Ленинского комсомола.

Его Ромео в спектакле 1973 года «Ромео и Джульетта» – не тот юный, трепетный герой, который, как правило, появлялся в постановках этой шекспировской трагедии. В исполнении

Васильева Ромео – уже не мальчик. Он юн, но обладает мужеством и трагизмом.

В каждой новой работе Васильев доказывал, что он действительно «исключение из правил», личность, способная воплотить на сцене любой образ.

Невозможно говорить о Владимире Васильеве, не упомянув о его постоянной партнерше, верной соратнице и спутнице жизни – Екатерине Максимовой, в дуэте с которой создавались лучшие партии Васильева. Хрупкость, детская непосредственность Максимовой контрастировали с мужественностью и силой Васильева. Дуэт Максимова – Васильев на многие годы стал символом Большого театра и всего советского балета.

За время своей творческой карьеры Васильев много и с огромным успехом выступал за рубежом – в парижской Опере, «Ла Скала», Метрополитен-опера, Ковент-Гардене, Римской опере, театре «Колон». Морис Бежар поставил специально для него свою версию балета Стравинского «Петрушка» («Балет XX века», Брюссель, 1977). Эталоны исполнительского мастерства, заявленные Васильевым, во многом остаются недосягаемыми до сих пор – например, Гран-при Международного конкурса артистов балета, который он завоевал в 1964 году, так больше и не был никому присужден на последующих конкурсах.

Васильев был первым исполнителем центральных партий во многих постановках Юрия Григоровича, однако постепенно между ними наметилось серьезное различие в творческих позициях, переросшее в конфликт, в результате которого в 1988 году В. Васильев, Е. Максимова, как и ряд других ведущих солистов, были вынуждены расстаться с Большим театром.

Его балетмейстерским дебютом стал балет «Икар» С.М. Слонимского на сцене Кремлевского дворца съездов (1971 год – первая редакция; 1976 год – вторая). Уже в первой работе проявились отличительные особенности хореографического почерка Васильева – необычайная музыкальность и умение раскрывать в пластике тончайшие оттенки человеческих чувств. Он ставил камерные вечера балета, в которых все определяет музыка и развитие чувств, а не конкретный сюжет, перенес на балетную сцену шекспировского «Макбета» (1980), чеховскую «Анну на шее» («Анюта», 1986), создал свои версии классических спектаклей. Занявшись постановочной работой, Владимир Васильев, почувствовав необходимость специальных знаний, окончил в 1982 году балетмейстерское отделение ГИТИСа и стал там педагогом, а потом и заведующим кафедрой. В 1990 году он получил звание профессора хореографии.

В 1995 году Указом Президента России Васильев был

назначен художественным руководителем – директором Большого театра. Ему удалось вывести театр из тяжелого кризисного состояния. Была утверждена современная контрактная система, возродились традиции бенефисов. Каждый год в театре проходили премьеры, позволившие сплотить творческий потенциал труппы, в том числе при участии выдающихся зарубежных мастеров: Питера Устинова, Пьера Лакотта, Джона Тараса, Сьюзен Фарелл.

Совместно со сценаристом В. Ермолаевым Владимир Васильев поставил художественный фильм «Фуэте», в котором исполнил главную мужскую роль. Фильм посвящен балетным будням – тому, что обычно скрыто от глаз зрителей.

Владимир Васильев снимался также во многих других фильмах – «Сказке о Коньке-Горбунке», «Спартаке», «Жиголо и Жиголетте», фильме-опере «Травиата». Творчеству Васильева и Максимовой посвящено несколько кинокартин – «Дуэт», «И осталось, как всегда, недосказанное что-то…», «Катя и Володя».

Перечислить его звания и премии – нелегкая задача. Вот главные – он народный артист России, лауреат Государственной премии России и премии имени Дягилева, премии Парижской академии танца имени М. Петипа «Лучший дуэт мира» (совместно с Е.С. Максимовой, 1972), премии ЮНЕСКО (1990), награжден орденами Ленина (1976), Трудового Красного Знамени (1986), Дружбы народов (1981), «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2000), Св. Константина Великого (1998), Св. Благоверного князя Даниила Московского (1999), французским орденом «За заслуги» (1999), медалью имени П. Пикассо (2000), бразильским орденом Рио Бранко (2004).

Сейчас Владимир Васильев активно сотрудничает со многими театрами страны и мира, возглавляет и участвует в работе жюри различных международных конкурсов артистов балета, дает мастер-классы, репетирует, готовит новые спектакли и роли.

Екатерина Максимова

Ее нельзя назвать просто балериной, даже знаменитой, – она в первую очередь актриса. Актриса, танцевавшая на пуантах с воздушной легкостью

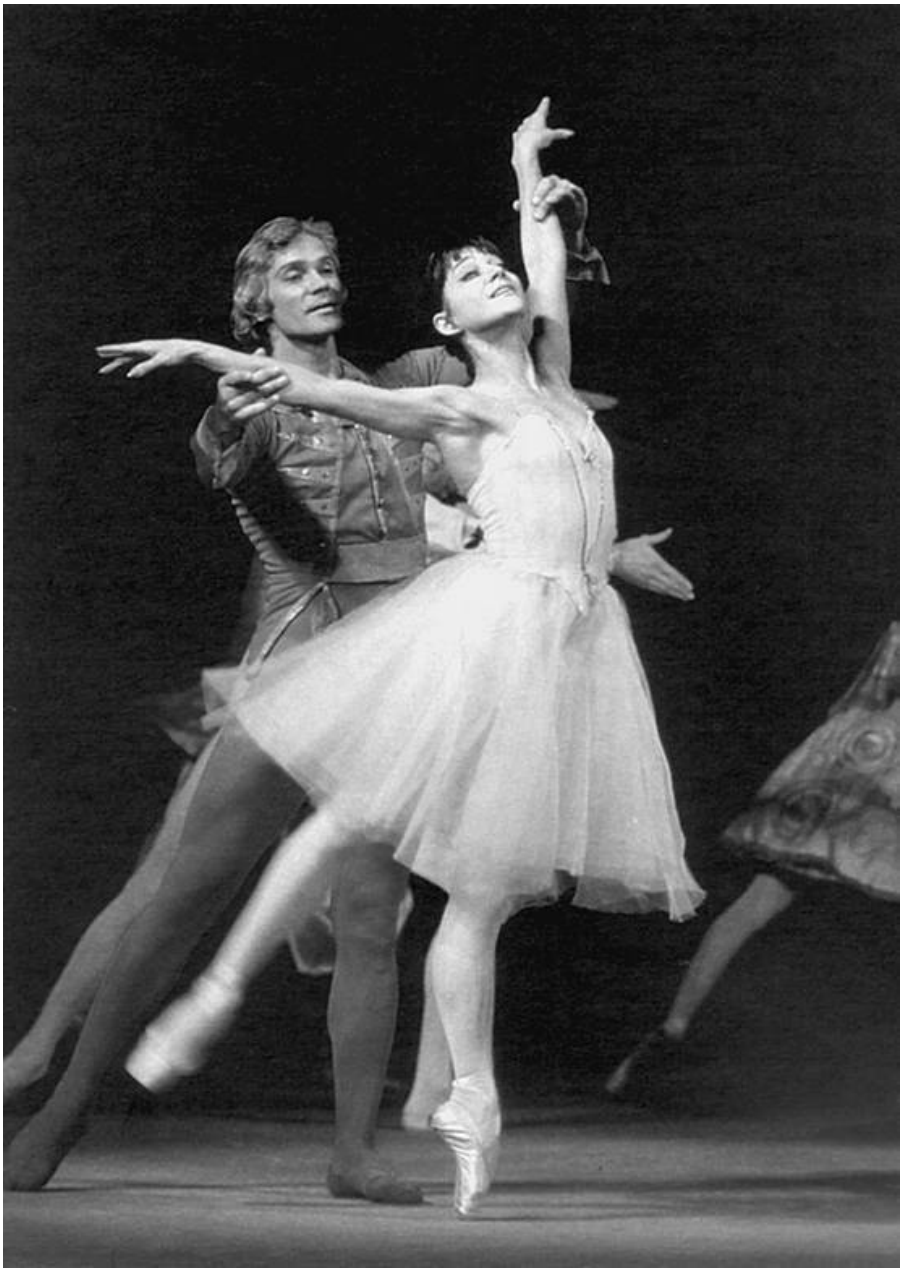
Екатерина Максимова родилась в Москве 1 февраля 1939 года. Хрупкая большеглазая девочка, живая и подвижная, мечтала стать пожарником или кондуктором трамвая. В самом крайнем случае балериной. Мама Кати долго колебалась, прежде чем отвести девочку на показ в хореографическое училище. Сыграл свою роль тот факт, что жили они в одном доме и были знакомы со знаменитой балериной Екатериной Гельцер, которая отметила у девочки несомненные балетные данные. Действительно, сложена Катя была для балета – худенькая, легкая, пропорциональная, подвижная и грациозная.

Екатерина Максимова – актриса, танцевавшая на пуантах с воздушной легкостью

В десять лет Катя Максимова поступила в Московское хореографическое училище. Еще в первом классе, проучившись всего несколько месяцев, она впервые в жизни вышла на сцену Большого театра – ту сцену, которая впоследствии станет для нее родной и привычной. Вначале она появлялась в детских эпизодических ролях в оперных спектаклях, а вскоре ей была доверена и балетная роль в «Золушке» – Катя была птичкой в

свите феи Весны. В 1952 году она впервые участвовала в балете «Щелкунчик», который надолго вошел в ее жизнь. Она исполняла партии снежинки, куклы, Маши-девочки, танцевала па-де-труа со своей соученицей и Владимиром Васильевым, с которым впоследствии крепко связала ее судьба на сцене и в жизни.

Еще будучи ученицей, Максимова станцевала первую большую роль – Машу в «Щелкунчике» и получила первую премию на Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве в 1957 году.



Сцена из балета «Щелкунчик»: Маша – Екатерина Максимова, Принц – Владимир Васильев

После окончания училища молодая балерина в 1958 году пришла в Большой театр и проработала в нем до 1988 года. Сразу же, практически минуя кордебалет, она стала танцевать сольные партии. Небольшого роста, идеально сложенная и удивительно

пластичная балерина, казалось, самой природой была предназначена для классических ролей. Но вскоре стало очевидно, что ее возможности поистине безграничны – она с одинаковым блеском исполняла и классические, и современные партии. Максимова обладала особенным прыжком. Казалось, она не просто подпрыгивает, а летает в воздухе. Особенно ярко это проявлялось в партиях современного репертуара.

Уже в 1959 году, на следующий год после окончания училища, она отправилась на свои первые зарубежные гастроли в США и Канаду. Отзывы о ней были самыми восторженными. После поездки за Екатериной Максимовой надолго закрепилось прозвище, данное ей прессой: «маленький эльф». В том же году Максимова завоевала золотую медаль на конкурсе классического танца на Всемирном фестивале молодежи в Вене. И вновь гастроли – Китай, а в последующие два года – Дания, Норвегия, Финляндия.

Вскоре началась первая ее совместная работа с молодым балетмейстером Юрием Григоровичем, работавшим в то время в Ленинграде и приглашенным для постановки балета «Каменный цветок». Григорович постарался показать не отвлеченные образы уральского сказа, а живых, конкретных людей с их переживаниями и чувствами, достоинствами и недостатками. В его постановках всегда был очень силен драматургический элемент, и дарование Екатерины Максимовой как нельзя более соответствовало целям балетмейстера. Она сумела показать динамику развития характера Катерины, последовательно переходя от лирического образа русской девушки к характеру сильному, способному бороться за свою любовь.

Через год Екатерина Максимова получила одиннадцатый вальс в «Шопениане». Этот балет оказался глубоко созвучен душе балерины, и через год она уже исполняла в нем Прелюд и Седьмой вальс.

В 1960 году Максимова снялась в фильме-балете «Золушка», где танцевала фею Весны. На следующий год снялась в роли Жизели в фильме «СССР с открытым сердцем», предназначенном для показа на Западе. Премьера фильма состоялась в Париже, и этот визит во Францию принес танцовщице еще одну радость – он стал свадебным путешествием Екатерины Максимовой и Владимира Васильева.

Серьезным испытанием стала для молодой артистки партия Марии в балете «Бахчисарайский фонтан». До нее исполнительницей этой партии была Галина Уланова. Образ Марии неразрывно слился с характером знаменитой балерины, а ее пластика стала эталоном. Та же история была с Жизелью – эту

партию Максимова получила прямо «из рук» прославленной балерины. Уланова, подыскивая себе ученицу, остановилась на подающей большие надежды молодой танцовщице. Жизель Максимовой, принесшая ей славу и успех, была более беспечной и наивной, чем тот же образ у Галины Улановой, скорее лиричной, нежели трагичной.

Особое место в ее жизни занимал творческий и семейный союз с Владимиром Васильевым. Хрупкая и изящная Максимова и сильный, атлетичный, уверенный в себе Васильев составляли необычайно гармоничную пару.

В 1968 году Григорович поставил балет «Спартак», в котором партию Фригии, подруги Спартака, он создал специально для Екатерины Максимовой. Новизна этой партии состояла не только в ее трагическом характере, но и в ее хореографическом рисунке. Григорович ввел множество сложных поддержек и почти акробатических элементов. Но этот новый для Максимовой образ был столь же органичен, сколь и все созданные ею характеры. Она создала живой образ героини, соединив античную пластику с остросовременной техникой.

Успех следовал за успехом, творческие силы росли одновременно с опытом, и казалось, что удачам не будет конца. Дуэт Екатерины Максимовой и Владимира Васильева стал символом Большого театра тех лет.

Однако непрерывный взлет резко оборвался. Крест на карьере едва не поставила травма позвоночника, которую она получила в 1975 году на репетиции балета «Иван Грозный». Была сложная верхняя поддержка, из которой балерина неудачно вышла. В результате у нее «выскочил» позвонок.

Сначала травма казалась не столь серьезной, и балерина стремилась скорее возобновить работу. Готовились съемки фильма-балета «Спартак», в котором она должна была исполнять столь удавшуюся ей роль Фригии. Но такая поспешность привела к еще более страшным последствиям. Артистка оказалась в больнице и была обречена на месяцы полной неподвижности. Врачи утверждали, что большим счастьем для Максимовой будет даже простая возможность ходить.

Лечение продолжалось более года. Максимова при помощи мужа и своей силы воли сумела справиться с болезнью. Целый год носила специальный корсет и делала упражнения, разработанные для нее Васильевым. 10 марта 1976 года она вновь вышла на сцену Большого. В «Жизели».

Пережитые Екатериной Максимовой страдания, конечно, не могли не отразиться на ее восприятии мира, заставили переосмыслить многое в творчестве. Ее героини потеряли часть

своей легкомысленности, приобретя взамен мудрость, силу и терпение, наивность сменилась глубиной чувств.

В 1976 году Васильев поставил для Максимовой балет «Икар», где она сыграла Эолу, а затем еще целый ряд спектаклей, как в театре («Эти чарующие звуки…»,1978), так и на телевидении («Анюта» и «Чаплиниада»).

«Икар» стал балетмейстерским дебютом Владимира Васильева. Партию Эолы он создавал фактически в соавторстве с Максимовой. Ее танец состоял из излюбленных Максимовой и очень подходящих ее пластике струящихся мягких линий, причудливых, неожиданных и гибких.

Тогда перед артистами и балетмейстерами стояла задача – донести искусство балета до максимально широких кругов. Васильев и Максимова обратились к телевидению и кино. У балерины уже был опыт съемок в кинофильмах начала 60-х годов. Теперь ее творческие замыслы нашли свое воплощение на телевидении. «Ведь именно здесь я могу танцевать партии из спектаклей, которые не идут в нашем театре, или выступать в балетах, специально созданных для телевидения», – отзывалась об этой стороне своей работы сама танцовщица.

Первой работой Максимовой на телевидении стал фильм-балет на музыку Прокофьева «Трапеция», где балерина исполняет роль Девочки, выступающей в бродячем цирке. Телевидение дало артистке возможность проявить свой дар тонкого юмора, эксцентрики, гротеска. Она смогла раскрыть талант комедийной и драматической актрисы.

В фильме-балете «Галатея», поставленном Дмитрием Брянцевым в 1978 году по мотивам пьесы Бернарда Шоу и мюзикла Фредерика Лоу «Моя прекрасная леди», Екатерина Максимова сыграла главную роль – роль уличной цветочницы Элизы Дулитл, которую буквально подобрал на улице преподаватель хореографии Хиггинс (в исполнении Мариса Лиепы) и старательно обучает основам хореографии, хорошим манерам. Максимовой удалось очень точно передать очаровательное сочетание грации и неуклюжести Элизы.

Следующим фильмом с ее участием стал фильм-балет «Старое танго», где Екатерина Максимова исполняла роль травести. Фильм был снят по мотивам известной в свое время кинокомедии «Петер». В основе сюжета лежат приключения влюбленной девушки, которая переодевается юношей.

Вскоре Екатерине Максимовой довелось вновь вернуться к амплуа травести – на этот раз уже на театральной сцене, в балете «Гусарская баллада» в постановке Брянцева. Правда, здесь ей пришлось создавать совершенно другой характер – вспыльчивой и

озорной Шуры Азаровой, девушки-гусара. В 1979 году на экране появился телефильм «Жиголо и Жиголетта», в котором Екатерина Максимова сыграла роль Стеллы, а годом позже – фильм-балет «Эти чарующие звуки».

Великолепен фильм-балет Гаврилина «Анюта» и одноименный спектакль, поставленный по мотивам произведения А.П. Чехова «Анна на шее». Вновь хореографическое и актерское мастерство Екатерины Максимовой вызвали восторг зрителей и телезрителей.

С 1980 года Максимова выступала в спектаклях ансамбля «Московский классический балет». В этом составе она исполнила партию Натали в балете «Натали, или Швейцарская молочница» (1980), танцевала Джульетту в балете «Повесть о Ромео и Джульетте».

Списку наград Екатерины Максимовой позавидует любая балерина. Тут и звание народной артистки СССР (1973), и премия имени Анны Павловой Парижской академии танца (1969), и премия имени Мариуса Петипа Парижской академии танца (1972, «Лучший дуэт мира», совместно с В. Васильевым), и Государственная премия СССР (1981), и Государственная премия России (1991). И ордена Ленина (1976), Трудового Красного Знамени (1971 г.), Дружбы народов (1981), и ордена «За заслуги перед Отечеством» III и IV степени.

Творчеству Максимовой и Васильева посвящены телевизионные фильмы «Дуэт» (1973), «И осталось, как всегда, недосказанное что-то…» (1990), а также французский видеофильм «Катя и Володя» (1989).

В 1980 году Максимова закончила Институт театрального искусства по специальности педагог-балетмейстер, а с 1982 года начала преподавать на кафедре хореографии ГИТИСа. После окончания исполнительской деятельности она в 1990 году стала педагогом-репетитором балета Кремлевского дворца съездов. Там она вместе с Александром Парра поставила спектакль «Библия». Вторая их работа – ироничный и задорный спектакль «Русская рулетка». С 1998 года Максимова была балетмейстером-репетитором Большого театра.

Екатерина Максимова ушла из жизни в ночь на 28 апреля 2009 года в своей московской квартире от сердечной недостаточности.

Пина Бауш

Она говорила о себе так: «Для меня спектакль – это жизнь в самом простом значении слова. Она важнее всего»

Филиппина Бауш, ставшая известной как Пина Бауш, родилась 27 июля 1940 года в Золингене (земля Северный Рейн – Вестфалия).

О ее раннем детстве известно, среди прочего, то, что значительную его часть она провела под столом. Родители Пины держали небольшое кафе в городке Золинген, расположенном в центре Рейнско-Рурского угольного бассейна. В этом кафе она и пряталась под столом, подолгу наблюдая за гостями.

Начав учиться танцам, она стала солисткой в детском балете города Вупперталя. А в пятнадцать лет Бауш поступила в основанный известным хореографом Куртом Йоссом «Фольквангбалет» в Эссене. Курт Йосс в конце тридцатых годов прославился своим экспрессионистским антивоенным балетом «Зеленый стол», который до сих пор ставят на многих сценах.

«Фольквангбалет» был частью знаменитой «Фольквангшуле»– высшей школы, специализирующейся на музыке, живописи и театре. В мрачноватой атмосфере шахтерского региона, где добрую треть населения составляли семьи восточноевропейских гастарбайтеров, сама идея подобного учреждения казалась утопией. «Фольквангшуле» и была такой утопией, и атмосфера и идеи ее во многом повлияли на язык и выбор жанровых средств будущего хореографа.

Но началось все, как это, впрочем, часто бывает у хореографов, с необыкновенно удачной танцевальной карьеры. По окончании «Фоль-квангшуле» в 1958 году Бауш отправилась по стипендии немецкой службы академических обменов DAAD в США, в Джульярдскую школу, танцевала в компании Пола Санасардо и в «Нью Амэрикен балле». Ее ждала прекрасная карьера в США. Но в 1962 году бывший мэтр, Курт Йосс, пригласил ее солисткой в «Фольквангбалет» в Эссене. После нескольких успешных танцевальных сезонов Пина Бауш решила попробовать себя в хореографии. Ее первая работа называлась «Фрагмент» и была поставлена в 1968 году.

В хореографии Пины Бауш почти всегда присутствует ритуальная основа

В самом начале ее постановки вызывали бурю протеста у зрителей. И это длилось полтора десятка лет. Еще в 1975 году со спектакля «Церемония весны» люди выходили, хлопая дверями. Бауш, однако, не сдавалась. И профессионалы ее признали.

В 1969 году она завоевала первую премию на международном конкурсе хореографов в Кёльне. В 1973 году после появления экспериментального балета «Nachnull» ее назначили главным хореографом в Вуппертале – там она и осталась до самой смерти.

Настоящий успех пришел к Бауш в 1974 году, когда в Вуппертале была поставлена хореографическая версия знаменитой оперы Глюка «Ифигения в Тавриде». Критики назвали ее лучшим спектаклем года, но родная вуппертальская публика не сразу приняла непривычную хореографию: дело доходит даже до анонимных звонков с угрозами.

Бауш постепенно собрала свою уникальную труппу и

поставила несколько спектаклей, прославивших ее на весь мир, в том числе «Кафе Мюллер» и «Семь смертных грехов» по Брехту и Вайлю. Ранние спектакли Бауш сильно связаны с традицией немецкого экспрессионизма, с театром учителя Пины Бауш – Курта Йосса. Поэтому в «Семи смертных грехах» нет места живописи, радостным краскам, мягкой иронии и миролюбию. Это спектакль мрачный, резкий, люди в нем агрессивны, в хореографическом тексте господствует обличительная интонация. Критики назвали его «самым разрушительным зрелищем, которое можно увидеть на немецкой сцене». В оригинале сочинение Брехта и Вайля называется «Семь смертных грехов мещанина». Это зонги, в которых рассказывается о судьбе двух сестер с одним именем Анна (речь, конечно, о двух гранях одной личности), скитающихся по Америке в поисках славы и денег, увязающих в мещанстве и семи его грехах: лености, гордыне, гневе, чревоугодии, похоти, алчности и зависти. Однако в трагическом кабаре Пины Бауш все грехи слились в один: мужская похоть. Это она калечит и низводит Анну (партия, которую когда-то исполняла сама Бауш) до состояния загнанного зверя.

К началу 1980-х она стала одной из ключевых фигур мира танца двадцатого века и прославилась еще и тем, что никогда не давала интервью. Она до сих пор – один из самых знаменитых, спорных и провокационных европейских хореографов.

Постепенно работы Пины Бауш становились визитной карточкой нового немецкого искусства. Она не просто преобразовала современный танец, но и создала новый жанр: танцевальный театр, систему, в которой слова, музыка и движение существуют на равных. Многим из того, что сегодня существует в области танцевального театра, этот жанр обязан Пине Бауш.

Она творила на пересечении жанров. Иногда главным выразительным средством становились сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Что касается музыки, для Бауш было столь же естественно обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, «Весну священную» Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри.

Однажды Пина Бауш пожаловалась, что никто не видит в её спектаклях религиозной почвы. Прозвучало это несколько неожиданно. И всё-таки ритуальная основа в ее хореографии почти всегда присутствует. Иногда это ритуал повседневной жизни, ее круговорота, иногда – более дальние, уходящие к мифам аллюзии. Как, например, в «Луговой земле», водная

стихия женской природы, отсылающая нас к древним устойчивым образным представлениям, или органический ритуальный финал спектакля – застолье.

Поздние спектакли Пины Бауш, созданные на протяжении последних лет, в отличие от скупой, часто чёрно-белой эстетики ранних постановок, вызывающе живописны, причудливы, экзотичны. Они навеяны атсмосферой и пластикой тех городов, где выступала ее труппа: Будапешта, Палермо, Стамбула, Токио, Лиссабона, Гонконга, Мадрида, Рима, Лос-Анджелеса, Сеула, Вены. Но в них нет открытой лирики, душевного индивидуального откровения и неуловимой духовной общности со зрительным залом, что было характерно для хореографии 1970—1980-х годов. Пина Бауш в своих последних спектаклях наперекор господствующему пессимизму и мании жестокости на сцене довольно последовательно выстраивает на сцене если не подобие Эдема, то, по крайней мере, некий экзотический остров эпикурейства. Куда и приглашает приземлиться и зрителей.

Пожалуй, один из самых «роскошных» спектаклей последних лет Пины Бауш – «Мазурка Фого» («фого» по-португальски означает праздничная), поставленный в 1998 году. Сцена, задник и кулисы представляют собой огромный белый экран, куда проецируются кадры водной стихии. Кажется, будто зрители вместе с актерами Пины Бауш блуждают в бесконечном океане, находясь на движущемся тропическом островке. Этот балет можно было бы назвать энциклопедией приёмов Пины Бауш. Ибо многие мизансцены, не считая сольных танцев, были когда-то найдены и придуманы ею для других постановок. В следующем спектакле Пины Бауш «О, Дидо», поставленном в 1999 году, видеоряд представляет собой максимально увеличенные цветы: анютины глазки, ирисы и другие. Среди них, как в джунглях, бегают и танцуют актеры. Так же как и другие поздние постановки Пины Бауш, «О, Дидо» не имеет сюжета. Номера его взаимозаменяемы и не обязательны.

В отличие от ранних спектаклей Пины Бауш, где часто женщины становились предметом брутального отношения, в «О, Дидо» скорее женщины брутальны по отношению к мужчинам. Только теперь это носит шуточный характер, играется не всерьез.

Были в ее биографии и два культовых фильма. Федерико Феллини в 1983 году снял ее в своей картине «И корабль плывет» в маленькой роли слепой ясновидящей принцессы, которая на ощупь играет в шахматы. Кротость и таинственность этого персонажа забыть невозможно. Но это лишь экранный облик. В театре, в режиссуре Пина Бауш была иной. Главную свою тему – отстаивание прав и достоинства женщины – она вела с

неистовством мстительной античной богини. В фильме Педро Альмодовара «Поговори с ней» (2002) Пина Бауш сыграла саму себя.

В июле 2009 года она собиралась на гастроли в Москву со своим спектаклем «Семь смертных грехов», но умерла в Германии 30 июня 2009 года от рака.

Юрий Григорович

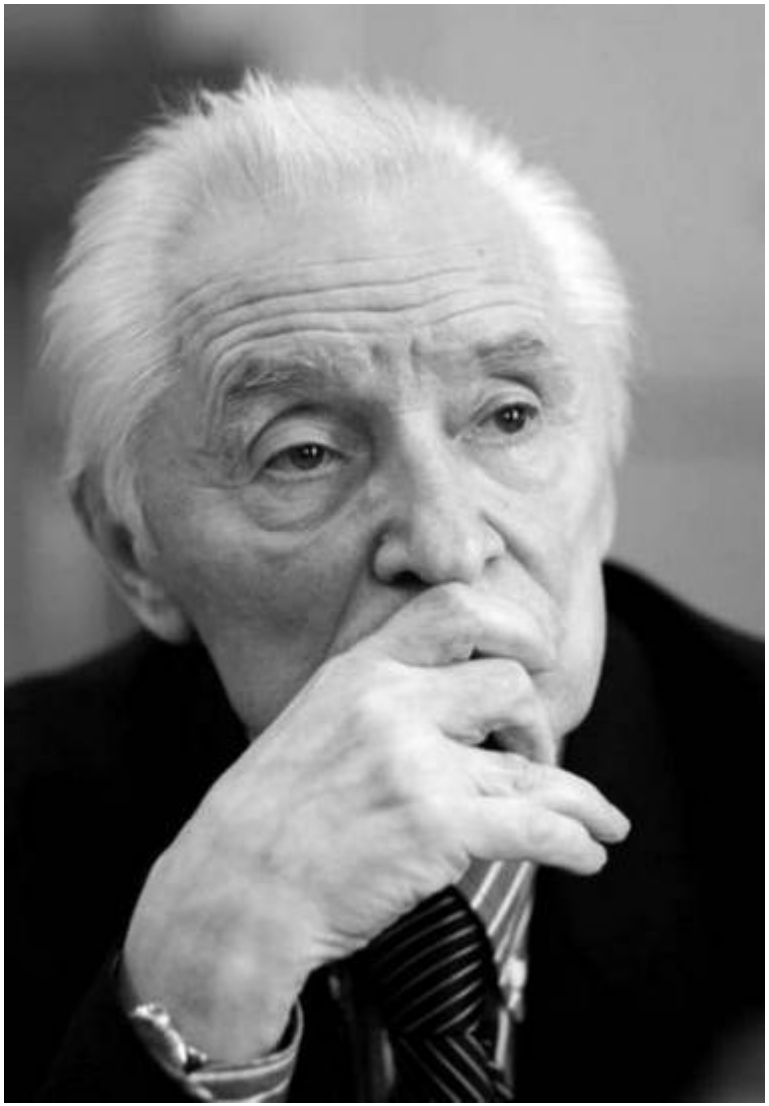
На протяжении многих лет упоминание о балете Большого театра связывалось в нашем сознании с его именем

Юрий Григорович родился 2 января 1927 года. Он был племянником известного в прошлом танцовщика Георгия Розая, артиста Мариинского театра, участника «Парижских сезоно» в в антрепризе Сергея Дягилева. Еще ребенком он мечтал стать хореографом – сочинял и записывал в дневниках балеты по сюжетам любимых книг.

Окончив в 1947 году Ленинградское хореографическое училище, Григорович в течение пятнадцати лет выступал на сцене и имел репутацию незаурядного характерного танцовщика. Интересно, что в первый же год его поступления в театр там шли репетиции балета «Весенняя сказка», который ставил Федор Васильевич Лопухов – балетмейстер, оказавший большое влияние на дальнейшее творческое развитие Григоровича.

Но исполнительская карьера не могла в полной мере удовлетворить его творческих устремлений. Он решил попробовать свои силы сначала в детской студии. Первым спектаклем, поставленным им для детей в Ленинградском Доме культуры имени А.М. Горького в 1948 году, был «Аистенок», который впоследствии в течение многих лет остался в репертуаре студии. Были поставлены Григоровичем и другие детские спектакли, среди которых сразу завоевали любовь юных зрителей «Семеро братьев» по сказке «Мальчик с пальчик» и «Вальс-фантазия» на музыку Глинки.

Наконец состоялся и его дебют как балетмейстера в Кировском театре. В 1957 году в репертуар решено было ввести экспериментальный спектакль, чтобы дать молодежи возможность проявить себя. Это была постановка балета «Каменный цветок». Первоначально Юрию Григоровичу отводилось место ассистента балетмейстера, а ставить спектакль должен был известный хореограф Константин Сергеев.



Балет Большого театра тесно связан с именем Юрия Григоровича

Однако Григорович предложил к рассмотрению художественного совета Кировского театра свой вариант оригинальной и интересной постановки. Она и была ему доверена. Юрия Григоровича поддерживал Федор Лопухов, бывший в то время художественным руководителем Кировского балета. Дебют удался. Григоровичу удалось удивительно органично ввести национальные русские элементы в ткань классического танца – так, что они не выглядели чужеродными.

Возможность поставить следующий спектакль Григоровичу

представилась лишь через несколько лет, в 1961 году. Этим спектаклем, постановку которого Григорович осуществил менее чем за два месяца, была «Легенда о любви» А. Меликова. Балетмейстер вновь использовал национальные мотивы в спектакле – на этот раз он применил тонкую восточную стилизацию. Григорович применил необычный прием: финалы всех эпизодов спектакля он сделал статичными, напоминающими старинные персидские миниатюры. Внешнее действие отступало на второй план, выдвигая вперед внутреннюю, психологическую логику характеров и их взаимоотношений. Интересным был также прием, впоследствии неоднократно использованный и постоянно развиваемый Юрием Григоровичем, – сценический хореографический монолог одного из персонажей, который углублял психологизм характера героя.

Спектакль был перенесен на сцену Большого театра, как и «Каменный цветок». Казалось бы, Кировский театр должен был дать возможность развиваться таланту балетмейстера, однако ситуация складывалась не в пользу Юрия Григоровича.

О нем заговорили – многие уже были уверены, что он найдет выход из творческого кризиса, охватившего советскую хореографию сталинского образца. Адепты старого драмбалета были недовольны. Молодая поросль внутри театра и на страницах газет, наоборот, приветствовала его поиски «симфонического танца». Григорович привел советский балет в эстетическое соответствие со временем «оттепели». В его спектаклях нравился отказ от прямой иллюстративности за счет режиссерских и пластических обобщений. Но театральное начальство было недовольно, перспектив для себя в Кировском театре Григорович не видел.

Он не побоялся круто изменить свою жизнь и уехать в далекий Новосибирск ради того, чтобы иметь возможность ставить спектакли. Это был первый его отъезд в провинцию, второй состоялся несколькими десятилетиями позже.

В Новосибирске балетмейстер пробыл около двух лет. Самыми значительными его постановками на сцене Новосибирского театра оперы и балета были «Каменный цветок» и первая редакция «Лебединого озера». В 1963 году Юрия Григоровича пригласили в Москву для постановки в Большом театре балета «Спящая красавица». Фактически с этого спектакля началась его многолетняя работа в Большом театре.

Его постановка была по своему духу близка первоначальному решению Мариуса Петипа и Льва Иванова. Он стремился подчеркнуть театральность музыки, театральность хореографии Петипа, создать спектакль-парад хореографических шедевров,

спектакль во славу танца, блистательное гала-представление. В целом спектакль получился блистательным, изысканным, но лишенным присущей остальным произведениям Григоровича яркой эмоциональности.

Через десять лет Григорович вновь вернулся к работе над «Спящей красавицей». На этот раз его трактовка представляла собой смешение сказочного и реального, воплощая конфликт мечты и действительности, чему соответствует и сценография спектакля: сцена визуально постоянно делится на две половины, в одной из которых происходит действие «реального» плана, в другой – «сказочного».

В 1964 году он стал руководителем балетной труппы Большого театра, получив широкую возможность реализовать творческие замыслы.

Первым спектаклем, поставленным Григоровичем в качестве главного балетмейстера Большого театра, был «Щелкунчик». В отличие от прежних своих спектаклей, где он намеренно избегал примет быта, романтизируя сценическую обстановку, «Щелкунчик» овеян духом домашнего очага, семейного праздника, на фоне которого разворачиваются основные события балета.

А потом был знаменитый «Спартак». Премьера состоялась 9 апреля 1968 года.

Многие сценические решения этого балета были подготовлены предыдущими постановками Григоровича, использование хореографических монологов, лаконическое решение сценического оформления спектакля, внутреннюю психологическую логику развития сюжета можно было проследить уже в ранних постановках балетмейстера. Однако в «Спартаке», во многом благодаря героической теме, все эти творческие находки смогли проявиться более ярко и полно.

После триумфа «Спартака» Григорович вновь обратился к постановке классики балетной сцены – «Лебединому озеру». Он максимально сохранил лучшие части первоначальной хореографии, заново поставив первую картину, сцену бала и последний акт. Он ставил балет не как красивую сказку и не как романтико-фантастическую историю, а старался раскрыть философский смысл сюжета, показать борьбу добра со злом, внутренние коллизии, проблему выбора. Случилась, правда, и неувязка – Григорович мечтал сделать трагический финал балета, но министр культуры Фурцева потребовала оптимизма. В результате Одетта много лет не погибала, а воссоединялась с Принцем. Впоследствии никто не мешал ему закончить спектакль по собственному желанию.

С 1969 по 1975 год Юрий Николаевич Григорович не ставил оригинальных балетов. Это был период раздумья, осмысления накопленного опыта – и творческого, и жизненного. В результате Григорович обратился к истории и поставил балет «Иван Грозный». В рамках балетного спектакля передать всю сложность исторической эпохи в многообразии ее событий просто невозможно, поэтому Юрий Григорович избрал путь углубленного психологизма своих героев, раскрытия исторического времени через эмоциональный внутренний мир.

Затем он обратился к современности, поставив балет из советской жизни «Ангара» по мотивам пьесы Арбузова «Иркутская история». Большой театр никогда не мог оставаться вне политики, и указание о постановке «советского балета», полностью злободневного по своей тематике, исходило от партийного руководства.

По-своему, во многом противоречиво, поставил Григорович спектакль «Ромео и Джульетта». Несколько необычна и спорна трактовка балетмейстером финала балета, отступающая от шекспировского текста, – Джульетта просыпается, когда Ромео еще жив. Однако он уже принял яд, и юные влюбленные обречены.

Балет Дмитрия Шостаковича «Золотой век», впервые поставленный в 1939 году, имел неудачную судьбу, в основном из-за плакатно-схематического содержания. Григорович в 1982 году поставил этот балет по новому сценарию. В этой постановке Григорович смог соединить на сцене лирику и гротеск, сатиру, раскрыть приключенческий, авантюрный сюжет в сочетании классического танца с акробатическим.

Григорович перенес место действия в советскую Россию, и индустриальная немецкая выставка «Золотой век» превратилась в нэпманский ресторан с тем же названием. Соответственно изменились и герои. Такая подача материала была ближе и понятнее и автору, и зрителям, давала богатые возможности для создания разнообразных сценических характеров средствами танца.

После «Золотого века» Григорович вновь обратился к классике балетной сцены – к балету «Раймонда», поставленному еще Мариусом Петипа. И вновь он, первоначально собираясь выступить лишь в роли реставратора старинного балета, фактически создал его новую постановку, не нарушив при этом общей хореографической концепции Петипа. Григоровичу пришлось с помощью ленинградских специалистов в области балета провести настоящее исследование по восстановлению первоначальной редакции «Раймонды» во всех подробностях. В

результате получилась фантазия на тему «Раймонды» Петипа, видение современным балетмейстером старого шедевра хореографии сквозь призму собственного восприятия.

Казалось бы, творческая судьба Юрия Григоровича блестяща и безоблачна. Триумфальные постановки в Москве и за рубежом, внимание специалистов всего мира, новые работы, множество других творческих планов. Счастливый творческий и семейный союз с прекрасной балериной Натальей Бессмертновой, верной соратницей и единомышленницей в театре и надежной опорой в жизни.

Но в театре назрел очередной конфликт. Одной из причин было то, что Григорович отправил на заслуженную пенсию несколько солистов Большого театра. Он считал, что после сорока пяти лет появляться на сцене не стоит даже очень техничной балерине. Скорее всего, он был прав – официальным возрастом ухода на пенсию в России считается 38 лет, а в Америке – даже 32. В результате в 1995 году Юрий Григорович покинул Большой театр. Значительная часть труппы была не согласна с таким положением, и вскоре в знак протеста был сорван один из спектаклей, однако это не привело ни к каким результатам.

Григорович вновь обратился к провинциальной, на этот раз к краснодарской сцене. В 1996 году он возглавил балетную труппу Краснодара. И одна за другой пошли премьеры: в январе 1997 года – «Лебединое озеро», через месяц с небольшим – «Жизель», в мае – «Шопениана», в октябре – «Щелкунчик», в апреле 1998 года «Раймонда», приуроченная к 100-летию создания балета. В сентябре 1999 года был поставлен «Дон Кихот», в 2000 году Григорович воссоздал в Краснодаре еще два своих шедевра – «Спартак» и «Ромео и Джульетта», а за ними – «Золотой век», «Тщетная предосторожность», «Баядерка», «Каменный цветок», «Корсар»…

Балетмейстера приглашают во многие театры. Его последний проект – «Тщетная предосторожность» для учеников Московского хореографического училища, остроумный и веселый балет. В том, что титулованный балетмейстер, лауреат многих премий, работает с молодежью, есть особый смысл – только так и должно рождаться будущее российского балета.

Игорь Бельский

О начале балетной оттепели в 1957 году возвестил «Каменный цветок» Юрия Григоровича. Спустя два года появился балет «Берег надежды», который для современников был куда более зримым прорывом в будущее. Его хореограф стал одним из тех, с кого начался отсчет новой эпохи в советском балете

Автор «Берега надежды», Игорь Бельский, родился 28 марта 1925 года в Ленинграде. Окончивший в 1943 году ленинградское хореографическое училище и став танцовщиком Кировского театра, Бельский в 1946 году вернулся в стены alma mater, оказавшись одним из самых молодых преподавателей за всю историю школы. Первые опыты сочинительства родились на уроках – Бельский ставил характерные танцы для учеников. Уже тогда он был педагогом-новатором: не признавал границ между классическим и характерным танцами, считая, что в их слиянии будущее хореографии.

Игорь Бельский

В театре Бельский прославился исполнением партий Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Шурале, Северьяна («Каменный цветок»), Абдерахмана («Раймонда»), Тибальда («Ромео и Джульетта»), Мако («Тропою грома»), Ротбарта («Лебединое озеро» в редакции Ф.В. Лопухова), сольными партиями характерных танцев. Работая над каждой ролью, артист привносил собственные краски, становясь отчасти соавтором хореографа-постановщика. Но критики позднее подметили парадокс: Бельский-танцовщик и Бельский-хореограф принадлежали к разным эпохам. Первый в спектаклях того же

Григоровича, следуя установкам драмбалета, дробил свои характерные роли на черты, штрихи и «особые приметы». Второй избегал даже намека на личную интонацию. Бельский-хореограф тяготел к минимализму.

В 1947 году известная характерная танцовщица Нина Анисимова предложила Бельскому стать ее партнером на эстраде, для чего потребовалось самому сочинять номера. Отсутствие балетмейстерского опыта на первых порах заменяли прекрасное владение техникой характерного танца, актерское мастерство и доскональное знание возможностей – своих и партнерши. Этих качеств хватало, чтобы грамотно выстроить танцевальную композицию, передав в ней стиль, эпоху, характеры героев.

В 1949 году Бельский официально дебютировал на театральной сцене – танцами в опере Чайковского «Черевички» в Малом оперном театре. Через год Петр Гусев дал Бельскому возможность поставить в Кировском театре женский танец с кувшинами и мужскую лезгинку с женщиной-солисткой в опере «Демон». Еще через год Бельский поставил танцы в опере «Мазепа» и получил хорошую оценку критики. Позднее, в 1956 году, он был ассистентом Леонида Якобсона при постановке балета «Спартак».

Все сочинения Бельского показывали, что главным средством выразительности он признает только танец. Так, постепенно, хореограф подходил к первой большой работе – балету Андрея Петрова «Берег надежды». Все в этом балете было лаконично – пустая сцена, костюмы, напоминающие репетиционную форму, отсутствие имен – и в самом деле, на что они танцующим героям? На сцене были Рыбак, его Любимая, Одинокая, девушки-чайки, и по пластике танцовщиков сразу было понятно, где «наш берег», где «чужой берег» (условно считалось, что это оккупированная американцами Окинава). В своем первом же балете Бельский представил персонажей, чья условно-символическая образность получит развитие в большинстве его следующих работ. Кордебалет не изображал реальную толпу на берегу, а выражал чувства героев – любовь, надежду, мужество, тоску по дому. Ему была отдана одна из главных тем – тема свободы.

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. Современный вид

Премьера состоялась 16 апреля 1959 года. Сторонники драмбалета приняли ее в штыки. Однако кампания против Бельского и Григоровича, объявленных «лидерами формализма», уже не смогла затормозить процесс реформы. Эпоха драмбалета постепенно отходила в прошлое. Бельский стал одним из первых хореографов, вернувших в балетную палитру главную краску – танец.

Следующим спектаклем Бельского была «Ленинградская симфония» – балет, который он в 1961 году посвятил памяти жертв блокады Ленинграда. Он создал картину жестокой войны и возвышающего страдания.

Взяться за спектакль на музыку Шостаковича было своего рода подвигом. После того как Сталин сказал о его произведениях «сумбур вместо музыки», композитора отлучили от балетной сцены. Но на волне «хрущевской оттепели» Шостакович вернулся.

Этой постановкой на музыку Седьмой симфонии Бельский восстановил важные исторические связи: еще в 1923 году балетный патриарх Федор Лопухов показал танцсимфонию «Величие мироздания», в кордебалете которой участвовал юный Георгий Баланчивадзе – будущий Джордж Баланчин. После неудачи «Величия мироздания» сама идея балета, решенного только средствами танца, долгие годы была под запретом. В

1958году советские балетные профессионалы впервые увидели танцсимфонию Баланчина «Хрустальный дворец», показанную на гастролях в Москве Парижской оперой. Это решило и судьбу сталинского драмбалета, и судьбу начинающих Григоровича, Бельского, Боярского, и судьбу балетной музыки Шостаковича. В результате, кроме Седьмой, в 1966 году Бельский поставил еще одну симфонию Шостаковича – Одиннадцатую, посвященную событиям революции 1905 года. В этом же году он получил звание народного артиста.

В 1963 году, году завершения его карьеры танцовщика, Бельский поставил балет «Конек-Горбунок» на музыку Родиона Щедрина. Ершовская сказка и сама по себе иронична, музыка Щедрина ей соответствует, а Бельский впридачу изумил публику – в Царе она узнала «кукурузного генсека» Хрущева.

Бельский в хореографии был рационалистом, его творческий порыв порой умерялся излишней рассудочностью и музыкальным буквализмом. В «Коньке-Горбунке», где пришлось создавать пластические характеристики и романтических персонажей, и гротесковых, и реальных, и фантастических, нужен был экономный выбор движений. Но этот принцип подвел балетмейстера при попытке перенести на балетную сцену роман Этель Лилиан Войнич «Овод». Главной причиной неудачи стала попытка сделать сугубо сюжетный спектакль средствами не хореографического симфонизма, а балета-симфонии, то есть построить его исключительно на хореографической разработке тем каждого персонажа.

При постановке балета Чайковского «Щелкунчик» в 1969 году Бельский учел опыт работы над «Оводом». В спектакле нет границ между сном и явью, действительностью и фантастикой. Как у Гофмана, оба мира причудливо сливались, а светлое постоянно оборачивалось зловещим. Даже безмятежный, казалось бы, танец снежинок стал тревожным.

Как всякий большой художник, Бельский знал взлеты и падения. Но все его триумфы и неудачи неизменно связаны с применением принципа хореографического симфонизма, которому он оставался верен на протяжении всего творчества. Успех балетов «Берег надежды», «Конек-Горбунок» и «Щелкунчик» на практике подтвердили возможности тематической разработки образов в сюжетном балете.

Судьба и время дали ему немало шансов – он работал главным балетмейстером Академического Малого театра оперы и балета, Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, Каирского балета, Ленинградского мюзик-холла. Но ему, очевидно, недоставало фундаментального балетмейстерского качества –

диктаторской воли. Бельский так и не сумел укорениться ни в одной балетной цитадели.

С 1992 года он был художественным руководителем Академии русского балета, много лет преподавал на балетмейстерском отделении Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского – Корсакова.

В истории балета Игорь Бельский остался одной из самых светлых фигур – символом краткого, но ослепительного балетного взлета 60-х годов. Он скончался 3 июля 1999 года.

Майя Плисецкая

Бежар назвал ее гением метаморфоз

Майя Плисецкая родилась 20 ноября 1925 года в Москве. Ее отец, Михаил Плисецкий, был руководящим работником «Арктикугля», мать, Рахиль Мессерер-Плисецкая, играла в кино. Девочка с пяти лет мечтала быть актрисой, но ее отдали учиться балету. В 1932 году Михаил Плисецкий получил назначение генеральным консулом на Шпицберген. Там Майя Плисецкая училась в школе, каталась на лыжах, впервые выступила на сцене в самодеятельном представлении оперы А.С. Даргомыжского «Русалка».

В июне 1934-го, когда Плисецкие вернулись домой на время отпуска отца, Майя поступила в Московское хореографическое училище. И уже в первом классе обратила на себя внимание будущего замечательного хореографа Леонида Якобсона, с которым не раз встретится в работе в зрелые годы и талантом которого не устанет восхищаться всю жизнь.

Наступил 1937 год. Михаил Плисецкий был репрессирован и расстрелян. Мать будущей балерины была арестована через год после мужа и отправлена в Бутырскую тюрьму вместе с младшим сыном. Затем ее выслали в Казахстан, в Чимкент; в Москву вернуться ей удалось лишь в 1941 году, за два месяца до начала войны. Майю и ее другого брата забрали к себе тетя и дядя, Суламифь и Асаф Мессерер, видные танцовщики Большого театра.

Узнав, что Большой театр будет эвакуирован в Свердловск (ныне – Екатеринбург), Рахиль Мессерер-Плисецкая уехала с детьми в этот город. Но ни театр, ни училище в Свердловск эвакуированы не были. В течение года Майя Плисецкая не имела возможности заниматься балетом. Потом выяснили, что часть учеников осталась в Москве, и занятия в училище продолжаются. В Москву Плисецкая, не имея специального пропуска, пробиралась тайком. К тому времени, когда надо было сдавать выпускной экзамен, она уже выступала на сцене филиала в нескольких сольных партиях. Экзамен был сдан на «отлично». И 1 апреля 1943 года Плисецкую приняли в труппу Большого театра.

Майя Плисецкая – долгие годы – первая балерина Большого театра

Сперва ее зачислили в кордебалет. Постепенно ей стали давать интересный для нее репертуар. Она стала первой исполнительницей партии феи Осени в «Золушке». Рубен Симонов, возглавлявший Театр имени Вахтангова, звал ее в свой театр. Но как раз тогда она получила партию Раймонды. Это выступление Плисецкой дало всем понять, что в театре появилась

новая претендентка на звание прима-балерины.

Ее «послужной список» рос не по дням, а по часам. 27 апреля 1947 года Майя Плисецкая впервые танцевала партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», и этот балет Чайковского стал одним из главных в ее творческой биографии. В 1948 году Плисецкая исполнила роль Заремы в «Бахчисарайском фонтане», в 1949 году – партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке», поставленном Александром Горским. Впереди у нее был другой «Конек-Горбунок»… В 1950 году прибавилась партия Китри в «Дон Кихоте». В 1951 году, когда отмечали 175-летие со дня основания Большого театра, Майя Плисецкая стала заслуженной артисткой РСФСР.

Сцена из балета «Лебединое озеро»

В 1954 году в Большом театре прошла премьера балета «Сказ о каменном цветке» С.С. Прокофьева в постановке Леонида Лавровского – Плисецкая исполнила партию Хозяйки Медной горы. Эту же роль она исполняла и в другой версии балета – в

постановке Юрия Григоровича в 1959 году. В 1955 году Леонид Якобсон поставил на сцене филиала Большого театра балет «Шурале». Плисецкой, занятой в партии Сюимбике, пришлось вновь, только уже совсем на ином пластическом материале, продемонстрировать свое умение превращаться из девушки в птицу. В 1956 году в репертуаре Большого театра появился балет «Лауренсия». Балетмейстер Вахтанг Чабукиани предложил Плисецкой роль главной героини. В 1956 году Майя Плисецкая поднялась еще на одну ступень иерархической артистической лестницы – ей было присвоено звание народной артистки РСФСР.

Она бывала в доме Лили Брик, в прошлом музы Маяковского, и ее мужа, писателя и литературоведа В. Катаняна. Там она пропела музыкальные куски из прокофьевского балета «Золушка», а хозяева записали это на пленку. Эту пленку дали прослушать молодому композитору Родиону Щедрину, и он был изумлен: труднейшие мелодии воспроизводились совершенно точно и в соответствующих тональностях. Щедрин и Плисецкая впервые встретились лично, когда в том же доме принимали Жерара Филипа, и Щедрин играл много своей музыки.

Окончательно их свел балет «Конек-Горбунок», который в 1958 году решил поставить Большой театр. Здесь Щедрин впервые увидел Плисецкую на репетиции. Их свадебным путешествием стала поездка на машине Родиона из Москвы в Сочи через Тулу, Харьков, Ростов-на-Дону. Брак Плисецкой и Щедрина был зарегистрирован в Москве 2 октября 1958 года. Все балеты Щедрина связаны с танцем Плисецкой – и это целая балетная культура.

На титульном листе партитуры первого же балета Щедрина – «Конька-Горбунка» – стоит посвящение: «Майе Плисецкой». Роль Царь-девицы, добавившая в ее палитру юмористических красок (постановка А.И. Радунского), вошла в ее репертуар 18 сентября 1960 года. Еще три титульных листа партитур Щедрина открываются посвящением ей: «Анна Каренина» – «Майе Плисецкой, неизменно»; «Чайка» – «Майе Плисецкой, всегда»; «Дама с собачкой» – «Майе Плисецкой, вечно». Щедрин не только помогал Плисецкой создавать свой театр, но и боролся вместе с ней за ее «место под солнцем».

Плисецкой довелось участвовать в трех постановках балета «Спартак» А.И. Хачатуряна, осуществленных на сцене Большого театра. В 1958 году в версии Игоря Моисеева она танцевала Эгину, в 1962 году в постановке Леонида Якобсона – Фригию и в 1971 году – в постановке Юрия Григоровича – Эгину.

В 1961 году в репертуар Майи Плисецкой вошел балет «Ромео и Джульетта». Некоторые считали, что роль Джульетты не совсем

«ее», и потому Плисецкая тем более стремилась себя в ней попробовать. Ей всегда нравилось разрушать стереотипы. В 1965 году она стала первой исполнительницей на сцене Большого театра роли Мехменэ Бану в балете «Легенда о любви».

В 1960-е годы Плисецкая уже вполне официально считалась первой балериной Большого театра. У нее не было недостатка в спектаклях, и тем не менее росло чувство творческой неудовлетворенности. Хотелось танцевать не только классику, но и что-то новое, причем поставленное специально для нее. 20 апреля 1967 года на сцене Большого театра была впервые показана «Кармен-сюита». Балет был поставлен очень быстро, а транскрипцию оперы Ж. Бизе Щедрин сделал и вовсе в рекордные сроки – за двадцать дней. Кармен стала одной из главных ролей Майи Плисецкой в репертуаре Большого театра. Балет был экранизирован в кино (кинофильм «Балерина», 1969) и на телевидении (1978).

В 1971 году Щедрин, уже будучи автором музыки к кинофильму «Анна Каренина», в котором Майя Плисецкая дебютировала как драматическая актриса в роли княгини Бетси Тверской, сочинил балет «Анна Каренина», премьера которого состоялась на сцене Большого театра 10 июня 1972 года. Плисецкая не только исполнила роль главной героини, но и впервые попробовала себя в качестве хореографа. После московской премьеры «Анна Каренина» Щедрина в хореографии Плисецкой ставилась в театрах Ташкента, Новосибирска, Вильнюса, Одессы и Свердловска.

27 мая 1980 года на сцене Большого театра прошла премьера балета «Чайка» Р. Щедрина в постановке Майи Плисецкой. После гетеборгской премьеры «Чайки» один из шведских журналистов спросил, нет ли у них желания поставить балет по рассказу Чехова «Дама с собачкой». По возвращении в Москву Щедрин решил, что «Дама с собачкой» – прекрасный сюжет для небольшого балета, и начал писать музыку. Хореографический текст Майя Плисецкая сочиняла в содружестве с Б. Мягковым. Премьера в Большом театре состоялась 20 ноября 1985 года, в день рождения Майи Плисецкой.

В 1983 году ей предложили стать художественным руководителем балета Римской оперы. Бывая в Риме наездами, она занимала этот пост в течение полутора лет. За это время осуществила постановку «Раймонды» для открытой сцены в Термах Каракаллы, показала на сцене Римской оперы свою «Айседору», организовала возобновление «Федры» и нескольких других балетов.

С конца 1987 по 1990 год Плисецкая преимущественно

работала в Испании, возглавляя мадридскую балетную труппу «Театро лирико насиональ». Для этой труппы она, в частности, возобновила балет «Тщетная предосторожность» П. Гертеля (по А. Горскому), ввела в ее репертуар «Кармен-сюиту» и сама танцевала в этом балете.

По инициативе Монтсеррат Кабалье Плисецкая приняла участие в постановке ранней оперы-балета Дж. Пуччини «Виллисы», показанной на фестивале искусств в Переладе. Она впервые исполнила «Умирающего лебедя» под запись человеческого голоса – аккомпанемент для нее «напела» М. Кабалье. И выступила в заглавной партии балета «Мария Стюарт», поставленном специально для нее в 1988 году художественным руководителем труппы фламенко Хосе Гранеро.

4 января 1990 года Майя Плисецкая танцевала свой последний спектакль в Большом театре – «Даму с собачкой». Давние разногласия с художественным руководством балетной труппы привели к тому, что она ушла из Большого театра. К 1991 году основные творческие и издательские интересы Родиона Щедрина сосредоточились в Мюнхене, и вскоре они с Майей Плисецкой обосновались в этом городе, хотя Плисецкая и Щедрин живут на три дома – большей частью в Мюнхене, в Москве и на своей даче в Литве.

В 1992 году Плисецкая выступила инициатором создания нового балета, идею которого подсказал Пьер Карден. Премьера «Безумной из Шайо» на музыку Р. Щедрина (в основе либретто – одноименная пьеса известного французского драматурга Ж. Жироду) в постановке французского хореографа румынского происхождения Джиджи Качуляну. Центральный образ пьесы – «безумная» Орели, стареющая бывшая актриса – принадлежит к распространенному в мировой литературе типу одинокого эксцентричного чудака, мудрого сердцем и всеми принимаемого за сумасшедшего. Необыкновенно выразительны были жесты и мимика Плисецкой. Она производила бы сильнейшее впечатление, даже не выходя за пределы пантомимы. Но она танцевала – и танцевала на пальцах. Премьера состоялась 5 декабря 1992 года. А 1 и 2 апреля 1993 года балет был показал во французском городе Рене. Таким образом, и 50-летие творческой деятельности – случай в балете беспрецедентный – Плисецкая тоже отметила премьерой.

В 1994 году московское издательство «Новости» выпустило в свет книгу балерины «Я, Майя Плисецкая.» Она выдержала несколько изданий в России и была переведена на 11 языков.

Майе Плисецкой присвоены звания народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда, она является кавалером трех

орденов Ленина, орденов Франции «За заслуги в литературе и искусстве» и Почетного легиона, орденов «За заслуги перед Отечеством» III и II степени. В июле 1991 года король Испании Хуан-Карлос вручил Майе Плисецкой высшую награду Испании – орден Изабеллы Католической.

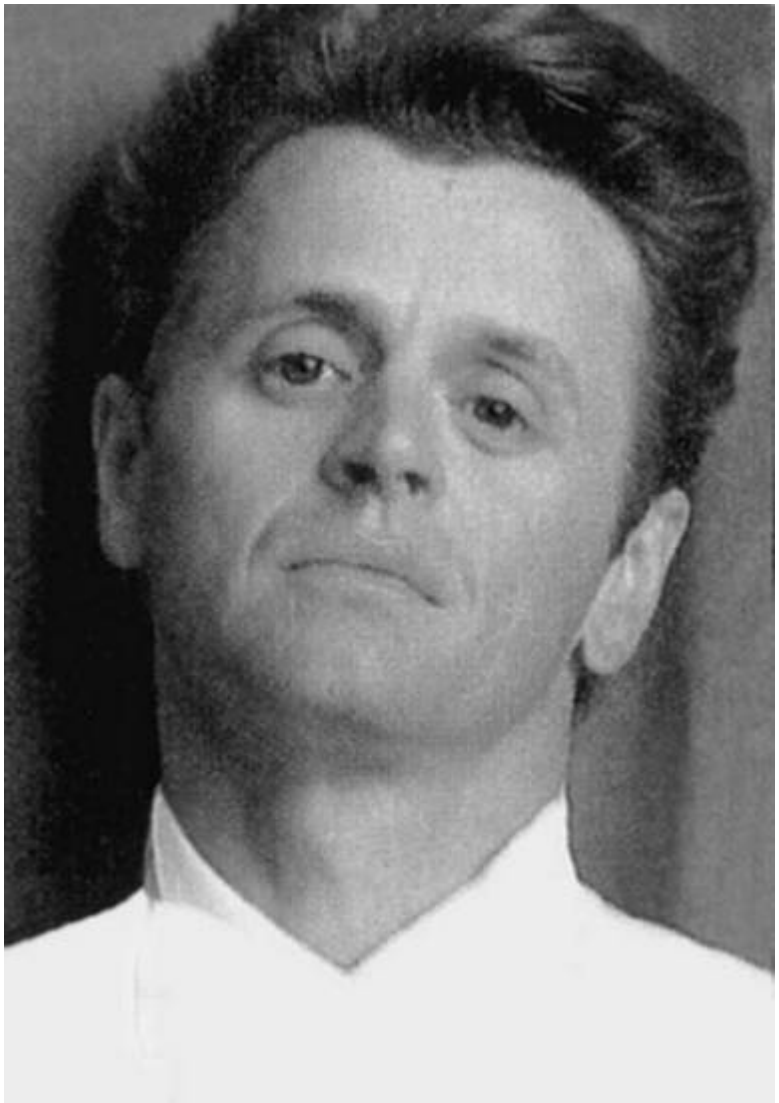
В 1994 году Институт теоретической астрономии присвоил имя Плисецкой малой планете № 4626.

Михаил Барышников

Именно ему принадлежит знаменитая фраза: «Яне стремлюсь танцевать лучше других, я хочу танцевать лучше самого себя»

Михаил Барышников родился 27 января 1948 года в Риге, где его родители оказались по служебной надобности. Отношения с отцом у мальчика были сложные, а к матери он был сильно привязан. Она приучила сына к театру. В один прекрасный день он просто заявил, что хочет поступать в балетную школу и уже записался на экзамен. Это было в 1958 году.

Михаил Барышников мечтал стать солистом, но мешал маленький рост. Его педагог Хелена Тангиева сказала: нужно дорасти. И он каким-то чудом добрал, дотянул эти три-четыре сантиметра, решившие его будущее. Каждый день он самозабвенно делал тяжелейшие упражнения – опускался в позу йоги, а на каждое колено садилось по человеку. После такой нагрузки на суставы и связки боль была нестерпимая, заснуть было невозможно.



Михаил Барышников

В 1964 году Латвийская национальная опера гастролировала в Ленинграде. Барышников был занят в спектаклях вместе с другими учениками школы. Во время этих гастролей один из артистов Театра оперы и балета имени С.М. Кирова отвел Мишу в Ленинградское хореографическое училище, к педагогу А.И. Пушкину. Пушкин проэкзаменовал мальчика и предложил ему поступить в училище. Так Барышников стал учеником знаменитой русской балетной школы. Еще в предвыпускном классе хореографического училища на Международном конкурсе артистов балета в Варне он завоевал первую премию.

На выпускном спектакле он блестяще исполнил па-де-де из балета «Дон Кихот», продемонстрировав свои великолепные возможности классического танцовщика, и был принят в балетную труппу Кировского театра, где сразу же стал солистом – настолько очевидно было исключительное дарование молодого танцовщика. В Кировском театре Барышников начинал с классического репертуара: па-де-труа в «Лебедином озере», Голубая птица, па-де-де в «Пламени Парижа», «Корсаре», «Коппелии»; впоследствии он исполнял партии Базиля и принца Дезире.

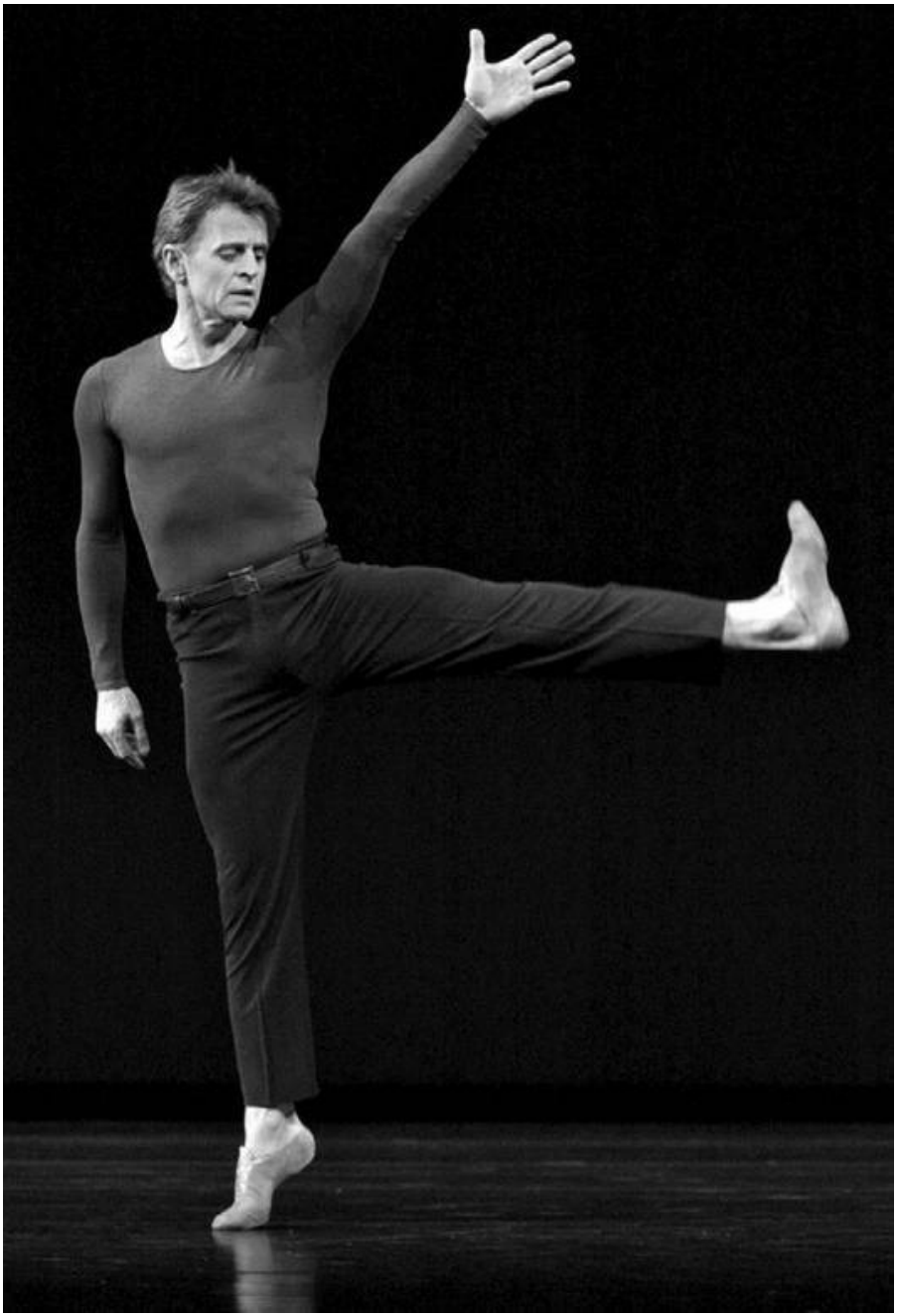
С первых же шагов его танец восхищал исключительной чистотой классической формы. Когда-то Нижинского назвали «русским Вестрисом» благодаря его летучему прыжку, а через несколько десятилетий юный Барышников, солист того же Мариинского театра, воплотил Вестриса в миниатюре Леонида Якобсона. Этот номер знаменитый экспериментатор поставил специально для Михаила, и тот танцевал его на Первом Московском международном конкурсе артистов балета в 1969 году. Якобсон поставил перед юным исполнителем трудную задачу, потребовав от танцора не только виртуозной техники, но и недюжинных актерских способностей.

Номер строился как серия масок, которые примеряет и отбрасывает Вестрис, – комическая и трагическая, веселая и печальная, все подходят, ни одна не оказывается единственно нужной. Но это тоже пророчество, это тоже рисунок судьбы. В реальной жизни Барышников так же легко овладевал системами танца и так же легко от них освобождался: сначала классицизм Петипа, потом неоклассицизм Баланчина, затем эксцентрика Твайлы Тарп и, наконец, свободный танец в собственной компании. Четыре хореографические системы, всякий раз – особая техника, особая пластика, своя собственная философия движений.

Потом были Гамлет в одноименном балете Н. Червинского и Адам в «Сотворении мира» (постановка Н. Касаткиной и В. Василева). Датский принц в исполнении Барышникова скорее напоминал маленького принца Экзюпери. Совсем юный, невысокий, с широко распахнутыми глазами, его Гамлет словно бы впервые видел все изъяны мира. Роль Адама стала подарком для Барышникова. В балетной комедии об Адаме и Еве нашли воплощение все его лучшие актерские и танцевальные способности. Профессионалы и знатоки-любители поражались виртуозному мастерству исполнителя, сложным комбинациям, которых до него в русском балете не делал еще никто. Именно партия Адама подготовила Барышникова к той хореографии, о

которой он мечтал потом в Ленинграде и с которой встретился на Западе.

Но Барышникову, как Наталье Макаровой и Рудольфу Нуриеву, пришлось столкнуться с авторитарным стилем главного балетмейстера Константина Сергеева, который стремился удерживать Кировский театр в рамках строгого академизма, не учитывая требований времени. Способности и жажда творчества Михаила Барышникова намного переросли рамки репертуара. Но в театре перемен не предвиделось.



Михаил Барышников: «Я хочу танцевать лучше самого себя»

Ролан Пети, один из лучших европейских хореографов двадцатого века, предлагал Кировскому театру бесплатно поставить балет для Барышникова, но театр ответил отказом.

В 1974 во время гастролей группы артистов в Канаде Михаил

Барышников принял решение остаться на Западе, где открывалась возможность работать с хореографами разных направлений, участвовать в новаторских начинаниях.

27 июля 1974 года Барышников впервые появился перед американской публикой: он танцевал вместе с Натальей Макаровой, которая осталась на Западе в 1970 году, балет «Жизель»: труппа АБТ выступала в Нью-Йорке на сцене Метрополитен-опера. После окончания спектакля под восторженные аплодисменты и крики публики «Миша! Миша!» занавес поднимали 24 раза, и с тех пор успех и любовь зрителей сопровождают каждое выступление артиста. С 1974 года Барышников («Миша», как называют его в Америке) стал премьером АБТ, где танцевал во многих классических балетах и в спектаклях современных хореографов.

Практически сразу он получил приглашение от знаменитой труппы Джорджа Баланчина «Американ балле тиэтр». Там он стал ведущим танцовщиком, с 1980 по 1989 год был руководителем труппы. Там он не мог пожаловаться на ограниченность репертуара – от Бурнонвиля до новейшего постмодерна. Он получил возможность работать с лучшими балетмейстерами, танцевал в спектаклях «Юноша и смерть», «Пиковая дама» и «Кармен» Ролана Пети, «Конькобежцы» и «Месяц в деревне» Фредерика Аштона, «Другие танцы» и «Опус 19» Джерома Роббинса, «Медея» Джона Батлера, «Весна священная» Глена Тетли, «Гамлет: сопутствующие» и «Подразумеваемое» Джона Ноймайера, а сольных партий в балетах Джорджа Баланчина не счесть.

Баланчин относился к Барышникову как к сыну, но великому хореографу было уже 74 года, у него было больное сердце, и он уже не смог поставить для артиста ни одного нового балета. Но Барышников станцевал, среди прочих, два старых балета Баланчина – «Аполлон» и «Блудный сын». Эти балеты, созданные полстолетия назад, казалось, ждали своего истинного исполнителя – Барышникова.

Он исполнял партии классического репертуара – Джеймс («Сильфида»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Петрушка («Петрушка»), Колен («Тщетная предосторожность»), Принц («Щелкунчик») в его собственной постановке и других. Для «Американ балле тиэтр» он поставил спектакли «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Золушка», «Лебединое озеро».

В 1990 году Барышников основал собственную труппу «Уайт оук Данс Проджект», с которой в 1990–1996 годах выпустил три хореографических программы.

И это еще не все! Михаил Барышников снялся в фильмах

«Белые ночи», «Это танец!», «Танцовщики», «Динозавры», «Кабинет доктора Рамиреса». С 1982 по 1987 год он выступал в специально созданных для него телепрограммах «Барышников на Бродвее», «Барышников в Голливуде», «Барышников: танец и танцовщик».

Его жизнь в эмиграции вовсе не была похожа на мытарства страдающего скитальца. Он был знаком с Жаклин Кеннеди и принцессой Дианой, дружил с Иосифом Бродским. Барышникову принадлежат популярный русский ресторан «Самовар» в центре Нью-Йорка, специализированный завод по выпуску балетных одежды и обуви, популярная марка духов «Misha», которые раскупаются не хуже билетов на его спектакли. В конце концов, он награжден престижной американской премией Центра искусств имени Джона Кеннеди!

Весной 1976 года он познакомился с молодой голливудской актрисой Джессикой Ланж. У них родилась дочь Александра, но союз, похоже, с самого начала был обречен – артист нуждался не в красавице звезде, провоцирующей вокруг себя бурные страсти, а в спокойной и преданной ему женщине. И он ее нашел. Это была Лиз Рейнхардт – внучка знаменитого театрального режиссера Макса Рейнхардта и бывшая танцовщица труппы Мэрса Каннингема. За десять лет у них появилось на свет трое детей – Питер, Анна и Софья.

В конце концов Барышников решил расстаться с классическим балетом и заняться танцем модерн. Его привлекала возможность не создавать образы в спектаклях, а выступать с танцевальными монологами. В одном из номеров, «Биение сердца», музыку заменял стук собственного сердца исполнителя, к которому прикреплены датчики, а усилитель передавал звук в зал. Сердце бьется – значит, жизнь и танец продолжаются.

Александр Годунов

Гениальный поэт Иосиф Бродский назвал его «великим одиночкой»

Александр Борисович Годунов родился 28 ноября 1949 года на Сахалине. Потом семья переехала в Латвию, и мать мальчика, несмотря на его маленький рост, настояла на том, чтобы сын учился балету. Она оказалась права: сын вырос, его способности оказались настоящим талантом, юного рижского танцовщика заметил Игорь Моисеев и, не раздумывая, пригласил танцевать в Москву в свою труппу. В 1967 году Годунов окончил Рижское хореографическое училище и поступил в Государственный хореографический ансамбль «Классический балет» (его чаще называли «Молодой балет»), где танцевал до 1971 года. В ансамбле работали выдающиеся педагоги – заместителем художественного руководителя и ответственным педагогом-репетитором была Суламифь Мессерер, мужской класс давал Асаф Мессерер. Подготовив первую программу и показав ее в мае 1968 года в Смоленске, ансамбль стал гастролировать по стране, затем начались длительные зарубежные гастроли. Годунов вскоре стал солистом.

Александр Годунов

В 1971 году балетмейстер Юрий Григорович пригласил его в Большой театр. Он прошел конкурсный экзамен, и его педагогом-репетитором стал Алексей Ермолаев, великий танцовщик и актер. Впоследствии Годунов говорил, что Ермолаев был его любимым учителем.

Первой партией Годунова на сцене Большого театра было па-де-труа в первой картине «Лебединого озера» в редакции Горского – Мессерера. Этот балет в те годы шел на сцене Большого театра в двух редакциях. В июне 1971 года Годунов дебютировал в партии Принца в редакции Юрия Григоровича.

Критики заметили дебют танцовщика и хвалили его на разные лады: за тонкую нюансировку роли, богатство

эмоциональных оттенков и полутонов, безусловную актерскую одаренность; отметили и уникальные природные данные, легкость его огромного, словно зависающего в воздухе, прыжка, блестящее виртуозное вращение, феноменальное владение своим телом.

В 1972 году Александр Годунов принял участие во Всесоюзном конкурсе артистов балета и получил Первую премию. На 1972 год также пришлись успешный дебют Годунова в «Шопениане» и премьера балета Родиона Щедрина «Анна Каренина», балетмейстером-постановщиком которого была Майя Плисецкая. Она пригласила Александра Годунова выступить в партии Вронского, в дуэте с Мариной Кондратьевой. Через некоторое время Александр Годунов стал танцевать этот балет с Майей Плисецкой, вскоре стал ее постоянным партнером в «Лебедином озере», а с 1974 года в «Кармен-сюите» (хореография Альберто Алонсо) и «Гибели розы» (хореография Ролана Пети). Они были замечательным дуэтом.

В 1973 году Александр Годунов принял участие во Втором Московском международном конкурсе артистов балета и получил Первую премию и золотую медаль. В том же году он дебютировал в партии Базиля в «Дон Кихоте». В 1976 году Годунову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. В 1979 году состоялась премьера балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Юрия Григоровича, в котором Годунов стал первым исполнителем партии Тибальда. Казалось бы, все складывалось прекрасно. И в личной жизни Годунов был счастлив – он женился на женщине, которую полюбил всей душой.

Когда произошла их встреча, Людмила Власова уже была замужем за танцовщиком Станиславом Власовым. Но вскоре оставила мужа и стала женой Годунова. Ее не остановила даже разница в возрасте – Александр был младше Людмилы на семь лет. Власова, привыкшая к благополучию, первое время вынуждена была вести очень скромную, совершенно не похожую на прежнюю жизнь.

Они прожили вместе около восьми лет. Истинная драма этой истории в том, что Годунов любил свое искусство такой же сильной любовью, как и свою жену.

С самого начала его выступлений в Большом театре ярко одаренный Годунов оказался под подозрением – у многих возникали мысли о том, что рано или поздно он не вернется на родину. Примерно в течение пяти лет он был «невыездным». Поскольку, в то время как другие премьеры много времени проводили на гастролях, Годунов очень много танцевал на сцене Большого театра, репертуар его стал на редкость разнообразным.

Анализируя его работы, критики говорили о страстности и неистовости его Спартака, ошеломляющем по динамике танце Ивана Грозного, о тончайшем психологизме танцовщика в партии Хосе, о виртуозном, на пределе человеческих возможностей, исполнении партии Базиля.

В августе 1979 года, во время гастролей Большого театра, Александр Годунов, станцевав свой последний танец в Метрополитен-опера, не вернулся в гостиницу, где его ждала жена. Только на следующий день Людмила Власова узнала о том, что муж попросил политического убежища в Штатах. Его манили слава и возможности, которые щедро предоставлял Голливуд талантливым актерам и каких, увы, не было на родине.

Это событие привлекло внимание всей мировой прессы, потому что в аэропорту американскими властями был задержан самолет, на котором в СССР возвращалась жена Александра Годунова – солистка Большого театра Людмила Власова. Американские власти считали, что Власову против воли вынуждают вернуться в СССР, и требовали дать ей возможность поговорить с мужем.

До последней минуты Годунов надеялся на то, что жена останется с ним. Но она отказалась, несмотря на то, что ей предоставили выбор. Власова не могла оставить мать, помня о драматической судьбе первого «сбежавшего» танцовщика Рудольфа Нуриева, который всю жизнь стремился встретиться с оставшейся в России матерью. Разговор все же не состоялся, и Людмила вернулась в Москву.

Впоследствии Людмила Власова встретила и полюбила оперного певца Юрия Статника, за которого вскоре вышла замуж. Оставив сцену Большого театра, она стала работать хореографом в танцах на льду.

Брак Александра Годунова с Людмилой Власовой был расторгнут в 1982 году. Американское гражданство он получил в 1987 году. Его семилетний союз с известной актрисой Жаклин Биссет не был официально оформлен и распался в 1988 году.

Годунов был принят в «Американ балле тиэтр», лучший репертуарный театр США, которым руководил Михаил Барышников. Газеты сообщали, что ему положено жалованье 150 тысяч долларов в год. Таким образом, Годунов становился одним из самых высокооплачиваемых премьеров в мире, и это вызвало протест труппы. Кордебалет устроил забастовку. Годунов предложил расторгнуть контракт, но директора театра его отговорили. В результате он впервые вышел на сцену в Америке только спустя полгода после побега, на гастролях в Чикаго. В этой прославленной труппе Годунов танцевал главные партии в «Дон

Кихоте», «Жизели», «Лебедином озере», «Теме с вариациями», па-де-де из «Корсара». Но из-за конфликта с Михаилом Барышниковым Годунов был вынужден покинуть труппу «Американ балле тиэтр» в 1982 году.

Дуэт: Александр Годунов и Майя Плисецкая

Годунов переехал в Калифорнию и продолжал танцевать по приглашению компаний в разных странах мира. Но настало время разочарований. И Годунов решил предложить свои услуги Голливуду. Его выигрышная фотогеничная внешность, недюжинное актерское дарование, блестящая фигура должны были принести ему успех в кино. И действительно, его дебют в фильме «Свидетель», где он проникновенно и точно сыграл роль немого фермера, был на редкость удачен и отмечен критикой. Однако приглашений на главные роли не последовало, в дальнейшем его приглашали на роли второго плана. Всего он снялся в восьми фильмах. Наиболее заметные – «Свидетель» и «Крепкий орешек».

Одновременно Годунов предпринимал попытки открыть собственную балетную школу, но они оказались безуспешными. В течение двух лет Годунов вел собственную программу на телевидении, которая называлась «Годунов: мир, где есть место танцу».

В 1985 году Годунов прекратил выступать как танцовщик, но продолжал поддерживать форму, брать балетные уроки в Лос-Анджелесе, в балетной Академии Давида Лишина.

18 мая 1995 года Александр Годунов скончался на своей вилле в Западном Голливуде. Медсестра, которая приходила делать ему уколы, обнаружила его 22 мая, на четвертый день после смерти, сидящим в кресле. Врачи не обнаружили ни следов насилия, ни травм, ни признаков алкоголя или наркотиков в крови. Городской шериф констатировал смерть, вызванную естественными причинами. Иосиф Бродский написал в некрологе: «Я считаю, что он не прижился и умер от одиночества».

Наталья Макарова

Она заслужила неофициальный титул «первой леди европейского балета», покорив сердца зрителей всех стран, но ее фотографии исчезли со стендов Ленинградского хореографического училища, а советским артистам, выезжающим на гастроли за рубеж, строжайше было запрещено не только общаться с ней, но даже просто здороваться

Наталья Макарова родилась 21 ноября 1940 года. Ее детство прошло в скромной обстановке, которую могла ей предоставить советская интеллигентская семья скромного достатка – отец ее погиб на войне. Девочка увлекалась гимнастикой (что дало необходимую для балерины гибкость), любила балет, еще в детстве знала весь репертуар.

Она занималась в хореографической студии Ленинградского Дворца пионеров. Что-то там не сложилось, ее отчислили из кружка. А танцевать хотелось. Она сама пришла в хореографическое училище, увидев объявление о приеме и даже не думая о том, что ее могут туда принять. От волнения девочка перепутала свой номер телефона. Правда, каким-то чудом ее разыскали, и она была принята в училище.

Несмотря на прекрасные природные данные, в первые годы обучения Наташа отнюдь не была лучшей ученицей в танцевальном классе – мешала рассеянность и свойство полностью уходить в себя, в свои мысли, отрешаясь от окружающего, что, по ее собственным словам, нередко приводило в отчаяние ее педагогов. Однако прыжок Макаровой восхищал уже тогда.

Отношения с одноклассницами не складывались. Она всегда держалась немного особняком от любого коллектива, имея лишь очень ограниченное количество близких ей людей. Так было и в училище – с одноклассницами она не дружила в силу своей, как считалось, «странности», непохожести на других. Макаровой не довелось учиться у Вага новой (она умерла за два года до поступления Макаровой в училище), однако дух вагановской школы был еще жив.

Наталья Макарова – «первая леди европейского балета»

Она и не хотела, и не могла быть такой, «как положено». Недаром балетмейстеры, которые оказали, по ее признанию, наибольшее влияние на становление эстетики Натальи Макаровой, тоже были необычными и нестандартными. До сих пор с глубокой благодарностью и уважением вспоминает Макарова о Касьяне Голейзовском и Леониде Якобсоне.

Казалось бы, все обстояло прекрасно, и молодая танцовщица сразу же, с первых шагов начала яркую артистическую карьеру. В предвыпускном классе Макаровой и ее постоянному партнеру тех

лет Никите Долгушину вместе с другими учениками посчастливилось начать репетировать с Касьяном Голейзовским, балетмейстером-новатором, ставящем свои спектакли в неоклассическом стиле, с совершенно иной хореографией и пластикой. На молодежь такая встреча с отступлением от общепринятого канона произвела огромное впечатление, и репетиции с Голейзовским стали праздником.

К выпускному спектаклю Макарова и Долгушин готовили па-де-де из «Жизели». Первым, кто возмутился изменениями в хореографии партий Альберта и Жизели, сделанными в духе Голейзовского, был репетировавший с молодой парой Борис Шавров. Дело дошло до директора училища В. Шелкова, гонителя Рудольфа Нуриева в годы его учебы, и Макаровой с Долгушиным в приказном порядке было запрещено что-либо менять в своих партиях.

Однако на выпускном спектакле дуэт из «Жизели» мятежная пара все же исполнила по-своему. Это не имело последствий лишь потому, что их выступление прошло очень успешно, заслужив овации зала и одобрение критики.

Казалось бы, судьба Натальи Макаровой в Кировском театре складывалась удачно. Она была отмечена критикой и любима публикой, и все у нее внешне складывалось благополучно. Ей сразу же приписали амплуа романтической балерины, и партии, которые она танцевала в первые несколько лет своей работы в Кировском театре, находились в пределах этих рамок: Цветочница в «Дон Кихоте», один из лебедей в «Лебедином озере», Белая Кошечка в «Спящей красавице», Мария в «Бахчисарайском фонтане».

Однако Макарова считала, что у нее не было главного – свободы самовыражения и творчества.

Главный балетмейстер Константин Сергеев был поборником строгой классики и вводил в новые балеты (например, «Далекую планету» – балет на космическую тематику) традиционные па-де-де. При этом балет не желал отставать от литературы – на сцене Большого театра ставились балеты «Ангара» о пуске гидроэлектростанции и «Асель», где на сцену выезжал (под аплодисменты зрителей!) трактор.

В этих условиях Макаровой повезло: ею заинтересовался замечательный балетмейстер нонконформистского толка Леонид Якобсон. Еще сдавая выпускные экзамены, Макарова и Долгушин участвовали в спектаклях Кировского театра, танцуя в постановках Р. Якобсона «Спартак» и «Хореографические миниатюры». Он превосходно поставил для Макаровой «Триптих на темы Родена», затем она исполнила роль Зои в балете «Клоп».

требующую не только совершенно иной хореографии, но и незаурядного артистизма. По воспоминаниям Макаровой, работа над «Клопом» явилась для нее этапной, переломной, настоящей творческой радостью.

Балет «Клоп» ясно показал и самой балерине, и публике, что диапазон ее творчества значительно шире, чем тот круг ролей, в которых ее преимущественно использовали в театре.

Впоследствии Макарова танцевала у Якобсона партию Девицы-красы в замечательном спектакле «Страна чудес». Ей понравилась стихия сказочного примитива и роль Девицы-красы – в хореографии были и драматизм, и лирика, и гротеск – то, чего ей всегда хотелось.

В 1969 году она получила звание заслуженной артистки РСФСР. Другая балерина на ее месте была бы довольна своей творческой карьерой – ведущие партии в классических балетах, любовь публики, признание заслуг. Макарова по праву считалась одной из лучших балерин Советского Союза.

Решение Макаровой остаться в Лондоне 4 сентября 1970 года, по ее словам, не было обдумано заранее и пришло внезапно, под влиянием эмоций. Однако сама ситуация в Кировском театре складывалась так, что талантливой молодежи очень трудно было реализовать свой творческий потенциал.

Сцена из балета «Жизель»

И творческая, и личная судьба Натальи Макаровой после ее решающего шага, так резко изменившего всю ее жизнь, сложились удачно, хотя и не сразу. В первые же дни после того, как были улажены все формальности, касающиеся ее пребывания в Англии, ее поддержал Рудольф Нуриев. Вместе с ним Макарова выступила на телевидении, исполнив па-де-де из балета «Лебединое озеро». Но Лондон принял ее неприветливо: ведущие балерины театра Ковент-Гарден подали заявление директору – если ее возьмут в театр, те уволятся.

Впереди был только путь в Америку – и вскоре Макарову пригласил знаменитый «Американ балле тиэтр» – с этой труппой она работала впоследствии долго и плодотворно. Были и иные предложения от различных антрепренеров и театров, Макарова получила возможность самостоятельно формировать свой репертуар, работать с лучшими балетмейстерами – в том числе с Джорджем Бананчиным. Ей предлагали все – классику, неоклассику, которая особенно пришлась ей по душе, модерн, современный танец – разнообразные, интересные для каждой балерины роли. Наталья Макарова завоевала не только мировое признание, но и редкий титул «балерины-ассолюта», признающий ее совершенство.

Удачно сложилась и ее личная жизнь. Бизнесмен Эдвард Каркар, ставший ее мужем, с 1964 года бережно хранил автограф балерины, который получил во время ее гастролей. Сан-Франциско стал для нее домом, несмотря на то что Макаровой не часто удавалось там бывать – работа всегда отнимала у нее очень много времени. 1 февраля 1978 года она родила сына, но уже вскоре после этого события снова была на сцене.

Только в январе 1989 года она смогла вернуться в Ленинград и после долгой разлуки увидеться с матерью.

Но нельзя танцевать вечно – и Макарова решила попробовать силы и в качестве балетмейстера. Ее постановочным дебютом стало «Царство теней» из балета «Баядерка». Затем последовали «Лебединое озеро» в хореографии Л. Иванова, «Пахита». Специалисты высоко оценили работу Натальи Макаровой. После своего решения покинуть сцену она не стала работать менее напряженно – занятия репетиционной и педагогической деятельностью, постановки, киносъемки. Кроме этого, она всерьез возобновила занятия живописью, к которой с детства проявляла незаурядные способности. Словом, активная жизнь Натальи Макаровой, замечательной балерины и человека неисчерпаемых

творческих возможностей, продолжается.

Элизабет Платель

Одна из наиболее известных и любимых французских танцовщиц последних двух декад двадцатого века, она воплощает наиболее чистые и возвышенные качества французской школы, оставаясь одной из немногих истинных балерин своего поколения

Элизабет Платель родилась в Париже 10 апреля 1959 года. Заниматься танцем она начала случайно. Ее родители не имели никакого отношения к балету или театру, хотя ее мать немного танцевала в свое время.

Сначала она поступила в консерваторию Сен-Жермен-ан-Ле под Парижем, где приобрела твердую хореографическую и музыкальную базу, прежде чем ее педагог представила ее Кристин Вуссар, в прошлом этуали Парижской оперы, а теперь – выдающемуся профессору Парижской консерватории. Кристин Вуссар немедленно взяла юную Платель под свое крыло и стала ключевой фигурой в ее развитии как танцовщицы.

С 1971 по 1975 год Платель училась в Парижской консерватории. По завершении курса она получила первый приз, что позволило ей продолжить свое образование в балетном училище Парижской оперы, где она в течение года совершенствовалась.

Элизабет Платель воплощает наиболее чистые и возвышенные качества французской школы

Ей оказали поддержку Пьер Лакотт, работавший с ней в училище Парижской оперы, и Раймон Франкетти, владелец студии, где начинающая танцовщица имела возможность наблюдать занятия профессиональных артистов, в том числе солистки Парижской оперы Ноэллы Понтуа и гастролера Рудольфа Нуриева.

В Парижской опере строго соблюдается иерархия, и Платель поднималась со ступеньки на ступеньку, хотя и очень быстро. В 1976 году она поступила в кордебалет. Ей было тогда семнадцать лет. В следующем году она была продвинута в корифейки, в 1978 году она стала «сюже» и получила серебряную медаль в младшей группе на международном балетном конкурсе в Варне. В том же году она станцевала первые сольные партии в балетах Джорджа Баланчина «Дивертисмент № 15» и «Четыре темперамента». Баланчин, который всегда активно сотрудничал с парижской Оперой, стал одним из любимых хореографов Платель (она считала его «хореографом двадцатого века»), хотя никогда не имела возможности работать со знаменитым хореографом лично.

В 1979 году, в 19 лет, Элизабет Платель была назначена

первой солисткой. И Морис Бежар выбрал ее для исполнения балета «Жизнь» вместе с легендарным танцовщиком Жаном Бабиле. Разница в возрасте у них была – чуть ли не сорок лет. В следующем году она исполнила роль Избранницы в бежаровской версии балета «Весна священная».

В 1981 году Элизабет Платель начала готовить с Пьером Лакоттом, ее бывшим педагогом, свою первую главную роль в большом классическом балете – «Сильфиде», который Лакотт восстановил, насколько это было возможно. Партия Сильфиды стала одной из самых значительных работ Платель в Парижской опере. В том же году она также выучила и исполнила ведущие партии в «Лебедином озере», «Пахите» и «Жизели». «Жизель» принесла ей удачу – после этого дебюта Платель получила звание «этуаль», то есть звезда.

Этот официальный титул существует только в балете Парижской оперы. Он присуждается дирекцией театра за блестяще исполненную партию лучшим среди лучших. В парижском балете неизменно двенадцать звезд – Платель в двадцать один год стала одной из дюжины.

Она стала любимицей труппы не только как замечательная балерина и фантастически красивая женщина (ее прозвали Мадонной за иконописное лицо с огромными глазами), но и за доброту, приветливость, полное отсутствие «звездных» замашек.

Когда Рудольф Нуриев был в 1981 году приглашен в Парижскую оперу для постановки своей версии балета «Дон Кихот», он выбрал Платель для исполнения партии повелительницы дриад. Нуриев часто давал молодым танцовщикам шанс выступить в его балетах. Для Платель это означало начало успешного творческого сотрудничества с Нуриевым, который, особенно после своего назначения директором балета Парижской оперы (1983–1989), стал одной из наиболее важных фигур в ее карьере.

Платель привлекла внимание Рудольфа Нуриева своей превосходной интерпретацией классических партий и академического репертуара, и он стал давать ей главные партии в своих постановках. В 1983 году он поставил свой первый полнометражный балет в качестве директора балета Парижской оперы – поздний шедевр Мариуса Петипа «Раймонда». Элизабет Платель исполнила заглавную партию на премьере, а позднее танцевала «Раймонду» с балетной труппой Большого театра как приглашенная артистка. В следующем году она стала первой исполнительницей роли Одетты-Одиллии в новой нуриевской постановке «Лебединого озера» в Парижской опере. Нуриев также доверил ей исполнение главных ролей в его версиях «Спящей

красавицы» (1989) и «Баядерке», его последней работе для Парижской оперы (партия Гамзатти – 1992 год, позднее она также станцевала Никию).

За время работы в Парижской опере Платель исполнила большую часть репертуара труппы. Она выступала в балетах Лифаря, Роббинса и многих других современных хореографов.

Особенно плодотворным и длительным было ее сотрудничество с Джоном Ноймайером, начавшееся в 1980 году, когда Платель, еще будучи первой солисткой Оперы, выступила в его балете «Вацлав». Позднее она также танцевала в его балетах «Щелкунчик», «Сон в летнюю ночь», «Сильвия». Ноймайер является одним из немногих хореографов, которые работали с Платель на протяжении всей ее карьеры. Когда ее просят назвать любимых балетмейстеров, звучат три имени: Петипа, Баланчин и Ноймайер.

9 июля 1999 года состоялось последнее выступление Элизабет Платель в качестве этуали Парижской оперы – в балете «Сильфида». В соответствии с правилами Оперы женщины-этуали оставляют сцену в возрасте 40 лет (мужчины-этуали – в 45 лет).

После своего официального ухода из Парижской оперы Элизабет Платель выступала в качестве приглашенной звезды как в Опере, так и в других театрах в разных странах мира.

В течение многих лет она работала как приглашенный профессор и педагог во Франции и за рубежом. Она прекрасно сотрудничала с Клодом Бесси над постановками «Сюиты в белом» (1996) и «Дафнисом и Хлоей» (1998) в Театре Рио-де-Жанейро, а также с Пьером Лакоттом над постановками «Сильфиды» (1997) в этом же театре и «Пахиты» (2001) во Дворце Гарнье.

В начале 2004 года она сменила Клода Бесси на посту директора балетной школы при Парижской опере.

Элизабет Платель удостоена титулов: кавалер ордена Искусств и литературы Франции, кавалер ордена Почетного легиона и офицер Национального ордена за заслуги.

Рудольф Нуриев

Он был самым выдающимся балетным танцовщиком своего времени. Его называли «экзотическим, ярким, неистовым», а также «самым часто фотографируемым мужчиной XX века». Во всем мире при его появлении на сцене публика замирала от восторга

Рудольф Нуриев родился 17 марта 1938 года в поезде, увозившем его мать Фариду и маленьких сестёр на Дальний Восток к месту службы отца – политрука Советской Армии. По воспоминаниям его родных, в момент рождения Рудольфа они подъезжали к Иркутску.

До сих пор точное написание его фамилии и отчества неизвестно. Фамилия его пишется по-разному – Нуриев или Нуриев, поскольку, когда его дед получил ее, он не умел писать; отца его назвали при рождении не Хаметом, а Мухаммедом, и лишь впоследствии он сам изменил свое имя.

Рудольф Нуриев – «не только виртуоз, но виртуоз со вкусом»

В июле 1939 года семья переехала в Москву, а позже во время войны была вынуждена эвакуироваться в Уфу. Единственной радостью Рудика в ту пору был радиоприемник, который Фарида чудом сохранила от довоенного благополучия. Он любил слушать музыку и, стараясь попадать в ритм, прыгал со стула на стул.

Первыми шагами стало знакомство с народными танцами в детском саду и выступления в составе самодеятельного детского ансамбля, а в канун Нового, 1945 года семье Нуриевых удалось попасть в Уфимский оперный театр на спектакль «Журавлиная песня», и с этого момента танец стал для Рудольфа единственной целью и прекрасной мечтой.

Когда он пошел в школу, оказалось, что в программу включены уроки национального танца. Талант мальчика заметили, и когда ему исполнилось десять лет, он был принят в танцевальную студию Дома учителя. Вела ее Анна Удальцова, профессиональная танцовщица, выступавшая некогда в кордебалете у Дягилева. Именно она впервые сказала мальчику, что ему нужно ехать в Ленинград, в хореографическое училище. Это стало мечтой Рудольфа на целые годы. Но отец не одобрял его пристрастия, и финансовое положение семьи не позволяло ему даже поездки в Ленинград для прохождения экзаменов в училище.

В 1953 году Нуриев поступил в балетную студию при Уфимском оперном театре и устроился статистом, постоянно посещал занятия балетных артистов, и в конце концов ему предложили в театре контракт. Но Нуриев отказался, так как хотел учиться в Ленинграде и окончить хореографическое училище, а не оставаться в Уфе, не получив фактически никакого образования.

Летом 1955 года в Москве проходил фестиваль башкирского искусства, и солист балета «Журавлиная песня» (того самого, который Рудольф увидел впервые в жизни) не смог участвовать в поездке. Нуриев, не колеблясь, предложил свою кандидатуру, хотя партии этой совершенно не знал. Его взяли на гастроли, и он принялся усердно разучивать роль, однако к моменту приезда в Москву перезанимался и получил травму, на лечение которой, как правило, требуется не меньше месяца. Но Нуриев уже через несколько дней вышел на сцену. В результате он сумел добиться разрешения на поступление в Московское хореографическое училище. Однако у московского училища в то время не было общежития. И тогда Нуриев отправился в Ленинград.

25 августа 1955 года он поступил в Вагановское училище, где ему предстояло проучиться 3 года в классе замечательного

педагога Александра Ивановича Пушкина. Ему было семнадцать лет. После девятого класса его оставили в училище еще на год, и этот год в жизни Нуриева был очень удачным – основная труппа Кировского балета уехала на гастроли, и он смог станцевать ведущие партии в девяти спектаклях.

В апреле 1958 года Рудольф Нуриев блистательно выступил в Москве на Всесоюзном конкурсе балетных учеников и в июне стал солистом Кировского театра. В его репертуар входило практически все, о чем мог мечтать артист балета, – «Раймонда», «Спящая красавица», «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот» и многие другие. Прославленные балерины сами просили Нуриева танцевать с ними. Кроме того, он с первых же шагов своей артистической карьеры позволял себе вносить изменения в костюмы и хореографию исполняемых им партий, и это ему позволялось.

В 1961 году стало известно о том, что труппа Кировского театра поедет на гастроли в Париж. Нуриев был уверен, что в Париж его не отпустят. Однако поездка не могла состояться без участия в ней талантливой молодежи, и Нуриев был включен в состав группы.

16 июня 1961 года во время гастролей Кировского театра в Париже Рудольф Нуриев принял решение остаться на Западе. Планировал ли он заранее свой поступок или действовал под влиянием минуты, неизвестно. Через неделю он уже выступал в качестве солиста Интернационального балета маркиза де Куэваса, танцуя в балете «Голубая птица». В ноябре 1961 года Нуриев участвовал в бенефисе знаменитой балерины Марго Фонтейн. Их сотрудничество длилось много лет, дружба – еще дольше, до самой смерти Фонтейн.

Нинетт де Валуа пригласила Нуриева в «Королевский балет». «Вот кто нам нужен! – написала она тогда своему хореографу. – Нуриев не только виртуоз, но виртуоз со вкусом. Он несет с собой традицию и магию русских».

В области мужского танца Нуриев произвел настоящую революцию. Он привнес в мужской танец технику балерин: встал на носки – почти на пуанты – и тем приподнял и чуть растянул торс танцовщика… Он, как балерина, разработал все связки и сделал тело танцора более гибким, лёгким и выразительным. Но вся это, так сказать, «женственность» комбинировалась с мощной динамикой. Яркость, эмоциональность и сексуальность – именно это отметили в первую очередь все балетные критики и зрители.

Попасть на спектакль с участием Нуриева и Фонтейн было просто невозможно. Во время гастролей «Королевского балета» в Америке люди разбивали палатки возле здания Метрополитен-

опера и дежурили по трое суток, чтобы достать билеты. А тем временем в январе 1962 года состоялся официальный заочный суд над Рудольфом Нуриевым, на котором его приговорили как предателя Родины к семи годам исправительно-трудовых работ с отбыванием срока в колонии строгого режима…

После 1964 года Рудольф Нуриев стал меньше танцевать с Королевским балетом – все больше времени занимали у него гастрольные поездки. Он танцевал и ставил балеты в Венской опере, в «Американ балле тиэтр» Баланчина, в «Ла Скала». За право пригласить его в свою труппу боролись лучшие театры мира, несмотря на то что Нуриев требовал (и получал) баснословные для балетного танцовщика гонорары. Его финансовое чутье сделало бы честь профессионалу, решения о вложении своих средств он всегда принимал сам. Причем, кроме того, что его деньги приносили ему еще большие деньги, он сумел продумать схему их размещения таким образом, что практически не платил налогов со своего огромного состояния. Для этого он даже принял австрийское подданство, так как эта страна отличалась своим мягким налоговым законодательством.

В семидесятые годы он заинтересовался современной хореографией. Он искал новые формы для самовыражения и из-за того, что его физические возможности через несколько лет стали бы уже не теми, что ранее, но главным образом потому, что Рудольф Нуриев не мог не находиться в постоянном движении и творческом поиске. Ему было нелегко освоить совершенно новую, непривычную для него эстетику, новые принципы движений, угловатых, резких, полностью отличающихся от принципов классического танца. Но Нуриев мог танцевать все – и хотел это делать. Он стал танцевать с ансамблем Марты Грэхем, и их постановки имели огромный успех. Событием стала премьера спектакля «Люцифер» на Бродвее – билеты на лучшие места стоили до десяти тысяч долларов, и на премьере собрались все знаменитости Америки, включая супругу президента Форда.

Его работа в кинематографе началась уже в 1963 году, с исполнения партии Корсара в фильме «Вечер с Королевским балетом». Затем последовала партия Ромео в балете Макмиллана, а в 1966 году – «Юноша и смерть». В 1972 году был снят фильм «Я – танцовщик», затем – фильм-балет «Дон Кихот». Танцовщик исполнял в нем главную роль, а также был режиссером и сопродюсером.

Вскоре он исполнил роль знаменитого актера немого кино Рудольфа Валентино, а в боевике «Разоблаченный» сыграл роль скрипача, который в одиночку борется с международной террористической организацией.

В 1983 году в жизни Рудольфа Нуриева произошло большое событие – он принял руководство балетной труппой Парижской оперы. К этому времени у Рудольфа Нуриева уже начали появляться проблемы на сцене – танец уже давался ему с большим напряжением. Ему было уже сорок пять лет. Лишь позже выяснилось, что нездоровье Нуриева – частые простуды, резкое снижение веса, слабость – были симптомами СПИДа.

В Парижской опере Нуриев одновременно стал постоянным солистом труппы, хореографом и директором. Работа, предстоящая ему, была невероятно сложной не только в профессиональном плане – Рудольф Нуриев и труппа сразу же заняли противоборствующие позиции. Однако по прошествии нескольких лет стало ясно, что он сумел превратить довольно разнородную труппу Парижской оперы в первоклассную, отличающуюся высоким профессионализмом.

За годы своей работы на Западе Рудольф Нуриев успел сделать столько, что его работоспособность просто поражает, так же, как и разнообразие его ролей. Он работал с известнейшими балетмейстерами мира, которые ставили спектакли специально для него: Ф. Аштон («Маргарита и Арман»), Р. Пети («Потерянный рай», «Экстазы», «Пелеас и Мелисанда»), М. Бежар («Песни странствующего подмастерья»), М. Грэхем («Люцифер»), М. Луис («Момент») и другими.

Обширна и балетмейстерская деятельность Нуриева. Начав с возобновления классических русских балетов, он постепенно пришел к созданию новых самостоятельных редакций этих балетов и оригинальным постановкам собственного сочинения. На сценах Лондона, Милана, Вены, Стокгольма, Берлина, Парижа им были поставлены «Тени», «Раймонда», «Буря», «Лебединое озеро», «Танкред», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Баядерка», «Манфред».

Несмотря на сознание собственной обреченности и ухудшение физического состояния, Нуриев продолжал напряженно работать. Он нашел для себя новый, совершенно неожиданный вид деятельности, в котором проявил себя очень успешно, – всерьез занялся дирижированием и удивил своими способностями и трудолюбием. Дебют Рудольфа Нуриева как дирижера состоялся 25 июня 1990 года в венском дворце Ауэршперг.

Болезнь уже не оставляла Нуриеву шансов на продолжение работы, он чувствовал себя все хуже и хуже. 28 февраля 1992 года – последнее выступление в роли ангела в балете Габора Кевехази «Кристофоро» в Будапеште.

В 1992 году, на премьере поставленного им в Парижской

опере балета «Баядерка», ознаменовавшей вручение Рудольфу Нуриеву высшей награды Франции за заслуги в области искусства, ордена Почетного легиона, виновник торжества был уже не в силах встать на ноги. На протяжении всей церемонии он, живописно задрапированный в алый шелк, восседал в кресле, более напоминавшем трон. Пышность обстановки резко контрастировала с его изможденным лицом.

6 января 1993 года великий артист скончался.

Марис Лиепа

Марис-Рудольф Лиепа родился 27 июля 1936 года в городе Риге. Он был вторым ребенком в семье Эдуарда и Лилии Лиепы. Его детство прошло в годы гитлеровской оккупации. Отец Мариса был мастером сцены в Рижской опере. Потеряв голос, Эдуард Лиепа был вынужден расстаться с мечтами о работе в хоре, и все же его склонность и любовь к пению осталась жива. Именно поэтому дети росли в атмосфере, наполненной музыкой и песнями. Когда Марису исполнилось семь лет, он начал петь в хоре мальчиков Рижского театра оперы и балета. Но о балете он даже не думал. Мальчик рос слабым, худеньким, и родителям посоветовали отдать его в балетную студию при Латвийской опере, впоследствии преобразованную в Рижское хореографическое училище, для того, чтобы он физически окреп, встал на ноги.

Марис Лиепа

Сперва ему там не понравилось, тем более что он не видел результатов своего труда. Но потом учеников стали привлекать к участию в спектаклях. Это было уже интереснее. Только в апреле 1950 года, после поездки в Москву на Всесоюзный смотр хореографических училищ, Марис понял, что балет – это его судьба.

В училище его педагогом был Валентин Блинов, в прошлом отличный характерный танцовщик, и его ученику Лиепе тоже прочили карьеру характерного танцовщика. Все чаще Лиепа становился участником балетных спектаклей. Но уроки в

училище он сочетал с активными занятиями спортом, был неоднократным чемпионом Латвии по плаванию. На соревнованиях по плаванию его и заметили отдыхавшие на Рижском взморье балетные педагоги из Москвы Елена Сергиевская и Николай Тарасов, ученик Николая Легата. Они способствовали переводу перспективного ученика Рижского училища в Московское академическое хореографическое училище (МАХУ). Перевод состоялся в 1953 году, два последних года Лиепа учился в МАХУ в классе Тарасова.

Как и во время учебы в Риге, Марис отличался необыкновенным упорством и стремлением к достижению поставленной цели. За два года учебы в хореографическом училище он не пропустил ни одного занятия.

Так же, как и в Риге, в Московском училище в Лиепе первоначально видели характерного танцовщика, но через год он исполнил партию Принца в спектакле МАХУ «Щелкунчик», а к выпускному концерту подготовил классические номера – па-де-де из балета «Дон Кихот» и партию Солора в акте «Тени» из «Баядерки». Это решило его дальнейшую судьбу – после выпуска из училища Марис Лиепа стал классическим танцовщиком.

В 1955 году Лиепа с отличием окончил Московское академическое хореографическое училище, имея все шансы остаться в Москве, но Министерство культуры Латвийской республики потребовало возвращения выпускника МАХУ в Ригу. «Меня, единственного отличника по всем профессиональным дисциплинам, не взяли в Большой театр, отправляли обратно в Ригу. В Министерстве культуры вежливо растолковали, что национальные кадры должны закрепляться на местах и что мое место в рижском театре. Стоит ли объяснять, в каком я был отчаянии!» – вспоминал позднее Лиепа.

За год работы в Государственном театре оперы и балеты Латвийской ССР он станцевал несколько сольных партий, в том числе па-д'эсклав из «Корсара» и гран-па из «Раймонды». В декабре 1955 года в Москве состоялась декада латышского искусства, и там Лиепу, исполнявшего партию скрипача Тотса в балете «Сакта свободы», увидела Майя Плисецкая. Она пригласила его принять участие в ее гастрольной поездке в Будапешт, где Лиепе предстояло выступить в роли Зигфрида (это было «Лебединое озеро» Горского – Мессерера). Затем он станцевал Зигфрида в Риге (в канонической редакции Петипа – Иванова). И, наконец, поступив в Московский академический музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, он исполнил эту же партию в новаторской для того времени редакции «Лебединого озера» Владимира Бурмейстера.

Марис Лиепа в роли Красса в балете «Спартак»

Его новый переезд в Москву вызвал непонимание и протест у рижских коллег. Многие считали, что Лиепа решился на это только ради славы и легкого успеха. А сам он прекрасно понимал, что достичь успеха на московской сцене будет гораздо сложнее, чем на рижской.

Этапным в его творчестве стал балет «Корсар». Его Конрад настолько поразил зрителей, что через некоторое время они стали приходить в театр «на Лиепу».

На сцене театра Станиславского и Немировича-Данченко

Марис Лиепа танцевал четыре года. Он исполнил партии Феба в «Эсмеральде», Лионеля в «Жанне д'Арк», Чабана в «Лесной фее», Синдбада в «Шехерезаде». В 1957 году Лиепа участвовал в конкурсе классического и характерного танца в программе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и получил золотую медаль.

Летом 1960 года Мариса Лиепу пригласили участвовать в гастрольной поездке Большого театра в Польшу. На гастролях он станцевал партии в балетах «Тропою грома», «Дон Кихот» и в сцене «Вальпургиева ночь» из «Фауста» в хореографии Леонида Лавровского. После гастролей Лиепа получил приглашение от главного балетмейстера Большого театра СССР Леонида Лавровского поступить в труппу ведущего балетного театра страны.

В начале сезона 1960/61 года состоялся его официальный дебют на сцене Большого театра в партии Базиля в «Дон Кихоте». А вскоре он исполнил партию Альберта в «Жизели». Эта роль стала этапной в его карьере, именно за нее Лиепа впоследствии получил в Париже премию имени Вацлава Нижинского.

В этом же году Лиепа получил первый «свой» балет – Леонид Лавровский поставил для него «Ночной город» на музыку Белы Бартока «Чудесный мандарин».

1962 год был посвящен главным образом ролям в советских балетах. Это Георгий в «Страницах жизни» (постановка Л. Лавровского), Армен в «Гаянэ» (постановка В. Вайнонена) и Спартак в оригинальной по пластическому языку версии «Спартака» в постановке Леонида Якобсона. В том же году у Лиепы и его первой жены, артистки Московского театра драмы имени А.С. Пушкина Маргариты Жигуновой, родился сын Андрис, а в 1963 году – дочь Илзе.

1963 год стал годом «благородных» героев: Принц в «Золушке» (постановка Ростислава Захарова), принц Дезире в «Спящей красавице» и Жан де Бриен в «Раймонде». В этом же году Лиепа создал одну из своих лучших ролей – Ромео в спектакле Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта». Кроме того, он взял мужской класс в Московском академическом хореографическом училище.

В 1964 году в Большой театр пришел Юрий Григорович. Вскоре он перенес на сцену Большого свою знаменитую постановку «Легенды о любви». В этом спектакле Лиепа создал одну из своих лучших ролей в советском репертуаре – Ферхада.

Вскоре Марис Лиепа всерьез задумался о деятельности постановщика. Первый опыт – восстановление спектакля-миниатюры «Видение розы», премьера которого состоялась еще в 1911 году в Монте-Карло. Тогда его поставил Михаил Фокин, а главные партии исполняли Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский. Работа над постановкой была долгой и сложной. Большую поддержку Марису Лиепе оказали латышский танцовщик Арвид Озолинь, который когда-то работал с Фокиным в Монте-Карло, Тамара Карсавина, Марго Фонтейн. Он кропотливо и тщательно собирал различные материалы о балете,

воспоминания зрителей и исполнителей, высказывания критиков, рисунки. Были восстановлены с максимальной точностью и костюмы, выполненные в свое время по эскизам прославленного художника Бакста. Почти десять лет ушло на восстановление десятиминутного шедевра.

Премьера «Видения розы» состоялась во время кубинских гастролей в ноябре 1966 года, а московские зрители смогли увидеть этот балет несколько позже – в июне 1967 года.

«Звездным» в биографии Лиепы стал 1968 год. В этом году состоялась премьера нового балета «Спартак».

Григорович первоначально предполагал дать Лиепе роль Спартака. Он уже даже начал ее репетировать. Но решение изменилось. Работа над созданием образа Красса полностью захватила Мариса Лиепу. Результаты превзошли все ожидания. Уверенная манера, мужественность, необыкновенная сила и широта движений – все это слилось в единый потрясающий образ властолюбивого Красса, олицетворяющего зло и насилие. В 1970 году за роль Красса Лиепе была присуждена Ленинская премия.

В начале семидесятых годов отношения Лиепы с Григоровичем ухудшились, а Григорович к этому времени стал полновластным хозяином в театре. Это привело не только к ограничениям в занятости артиста в текущем репертуаре и гастролях, но и препятствиям в создании им новых партий. После Зигфрида в «Лебедином озере» больше ни одной новой роли в балетах Григоровича Лиепа не получил: репетировал, но не получил возможности станцевать Курбского в «Иване Грозном», не был занят и в новой версии «Раймонды». Новые роли на сцене театра после 1970 года Лиепа получал только в балетах других балетмейстеров.

В 1972 году он станцевал Вронского в премьере «Анны Карениной», в 1974 году – Каренина в этой же постановке. В 1976 году Лиепа снялся в экранизации балета Большого театра «Спартак» в роли Красса и был удостоен почетного звания народного артиста СССР. В 1977 году он станцевал свою последнюю крупную игровую партию в Большом театре – принца Лимона в детском балете «Чиполлино». После опубликованной в 1979 году в газете «Правда» статьи Лиепы с критикой методов руководства театром Юрием Григоровичем около двух лет артисту не давали танцевать на сцене Большого театра.

В период незанятости в Большом театре Лиепа активно сотрудничал с новой балетной труппой под руководством Бориса Эйфмана: в 1981 году он станцевал Рогожина в «Идиоте» Бориса Эйфмана и солиста в его же «Автографах» вместе с Аллой Осипенко. В этом же году завершил учебу на балетмейстерском

отделении ГИТИСа, поставил балет «Дон Кихот» и несколько балетных миниатюр в Днепропетровском театре оперы и балета. Только через два года «безработицы» в театре по личному приказу министра культуры СССР П.Н. Демичева 28 марта 1982 года состоялось возвращение Лиепы на сцену Большого театра. Но триумфально станцованный в тот вечер Красс стал последним выступлением Мариса Лиепы на сцене любимого театра: после «бенефиса» его вынудили уйти на пенсию (артисту было 45 лет).

В самом начале сценического пути Марис Лиепа, танцуя в кордебалете Рижского театра, получал зарплату в 600 рублей (старыми деньгами). По иронии судьбы он закончил карьеру в Большом тоже с зарплатой в 600 рублей.

В 1983–1985 годах по приглашению болгарского правительства Марис Лиепа работал художественным руководителем балетной труппы в Софийской народной опере, где поставил два балета – «Дон Кихот» и «Спящую красавицу». В этом балете Лиепа создал свои последние игровые роли в балете – короля Флорестана и феи Карабосс. В 1985 году болгарский балет отпраздновал 30-летие творческой деятельности Мариса Лиепы.

Осенью 1986 года внезапно скончался художественный руководитель латышского балета Александр Янович Лемберг. Он 18 лет простоял «у штурвала» балетной труппы и не раз задумывался о том, кого же выбрать своим наследником. Александр Янович не мог найти лучшей кандидатуры, чем Марис Лиепа. Но «завещание» Лемберга не имело никакого значения. Чиновники Министерства культуры обратились за советом в Москву, в инстанции, где полностью доверяли мнению Юрия Григоровича. А министр культуры Латвии Раймонд Паулс, с которым Марис в детстве учился в Рижской музыкальной школе им. Дарзиня, вежливо отмалчивался.

Малоодаренные танцовщики Рижского театра (примерно работавшие в профкомах и парткомах, за что начальство и оставляло их на службе) пребывали в панике: при Лиепе они мгновенно вылетят из театра, – это ясно! А тут еще прошел слух, что Марис приедет в Ригу не один, а с сыном, дочерью и еще несколькими солистами из Москвы…

Вакантный пост балетмейстера в Рижском оперном театре Марису Лиепе не доверили, создать в Риге новый театр балета на Тихой улице не позволили. Зато Моссовет принимает решение: создать Театр Мариса Лиепы в столице. В «Советской культуре» 4 марта 1989 года появилось объявление о конкурсе в театр «Балет Мариса Лиепы». А 26 марта 1989 года артист скончался. В Москве говорили: охранник не впустил его в Большой театр и

отобрал пропуск; вот сердце и не выдержало.